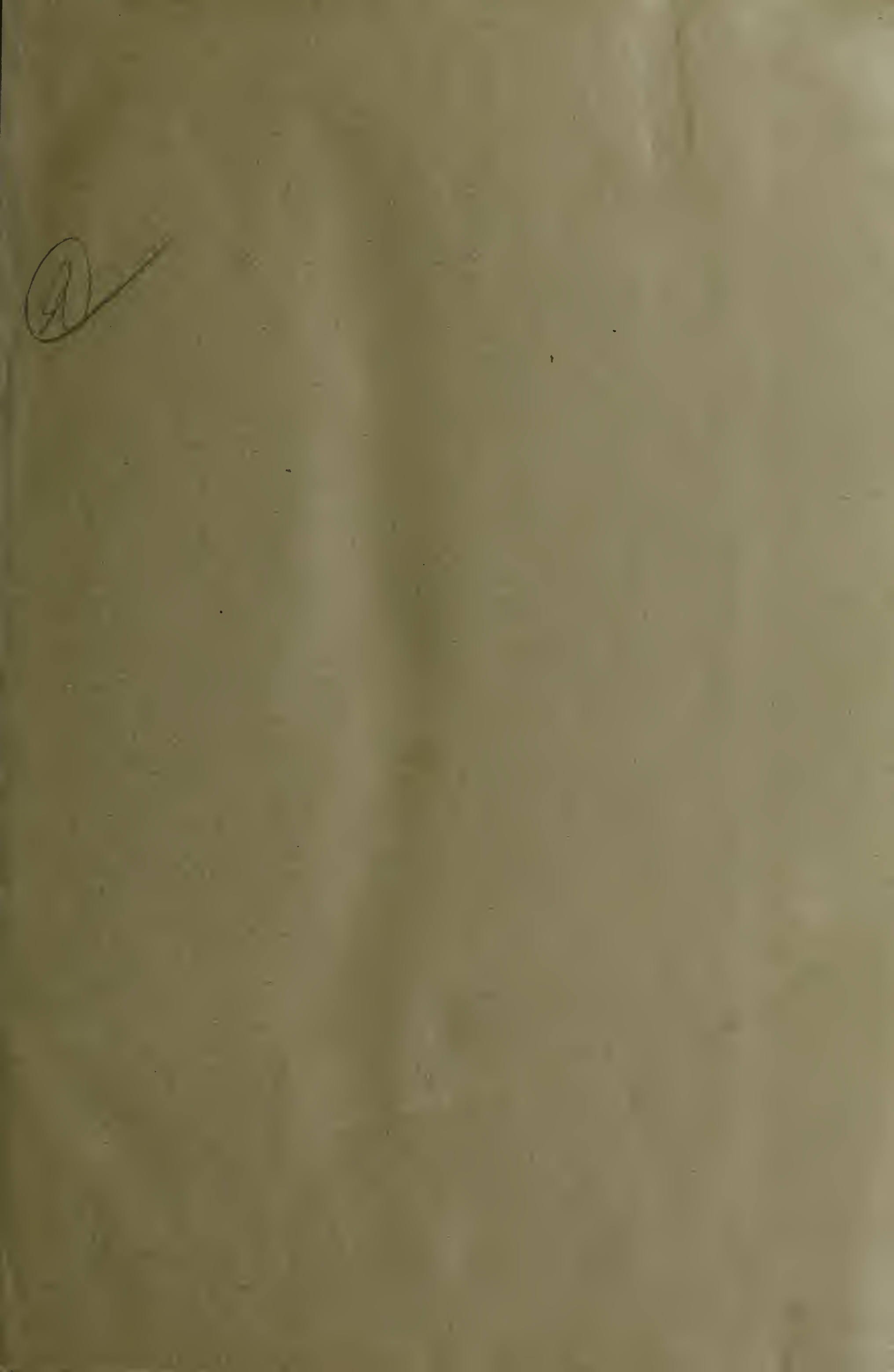
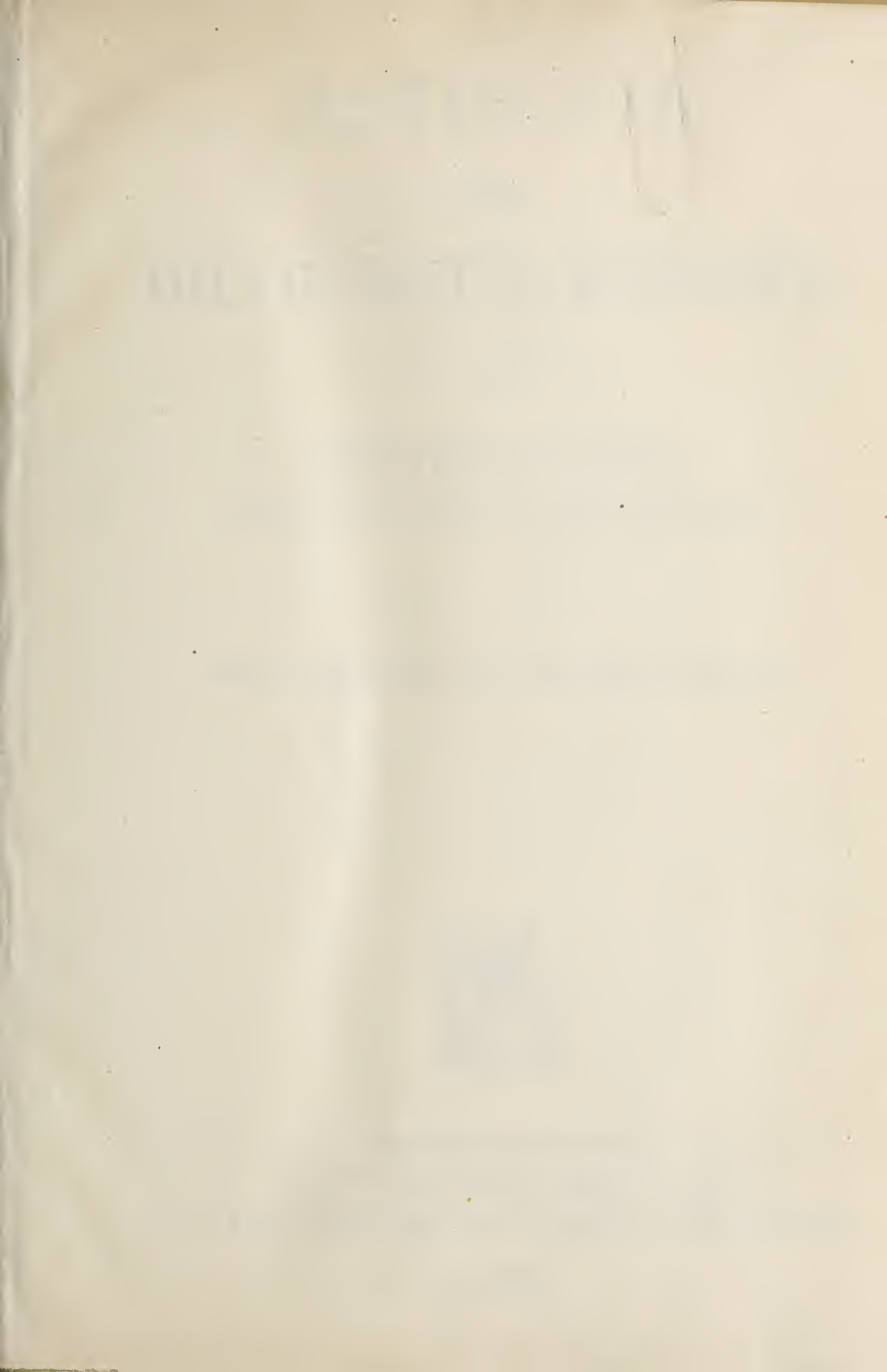








ÄSTHETIK

DER

BILDENDEN KÜNSTE

VON

FRIEDRICH JODL

weiland o. ö. Professor der Philosophie an der Universität und Honorardozent für Ästhetik der bildenden Künste an der Technischen Hochschule zu Wien.

HERAUSGEGEBEN VON WILHELM BÖRNER



STUTTGART UND BERLIN 1917
J. G. COTTA'SCHE BUCHHANDLUNG NACHFOLGER

A. g. XIII.

Vorrede des Herausgebers

Friedrich Jodl hat seinen wissenschaftlichen Namen durch die „Geschichte der Ethik“ begründet, die in 2. Auflage (1906 bis 1912) eine in der internationalen philosophischen Literatur einzig dastehende historische Arbeit ist. Vermehrt und erweitert hat er dann sein Ansehen durch das „Lehrbuch der Psychologie“, ein Werk, das viel mehr enthält, als sein Titel besagt und Jodl in die erste Reihe der deutschen Psychologen stellte. Man sieht deshalb in ihm bisher fast ausschließlich den Ethiker und Psychologen von Rang, während er in Wirklichkeit unvergleichlich mehr war. Das wird sich erst in vollkommener Deutlichkeit zeigen, wenn alle Schätze seines Nachlasses gehoben und der Veröffentlichung übergeben sein werden. Ein Teil dieses Nachlasses, wohl einer der wichtigsten und wertvollsten, wird nun vorgelegt und er wird den meisten eine neue Seite von Jodls Forscher- und Denkerarbeit darbieten.

Daß Jodl kein Neuling auf ästhetischem Gebiete war, als er gebeten wurde, das Lehramt für Ästhetik der bildenden Künste an der Technischen Hochschule in Wien zu übernehmen — was er im Frühjahre 1902 auch tat — versteht sich von selbst. Aus dem vom Dozenten Dr. Walter Schmied-Kowarzik publizierten „Verzeichnis der Veröffentlichungen F. Jodls“ (Archiv für Geschichte der Philosophie, Bd. 27, S. 476 ff.) kann man ersehen, daß die Anfänge der Kunstkritik bei Jodl bis auf das Jahr 1878 zurückreichen. Und selbst der weniger Eingeweihte wird sich des 2. Abschnittes im VI. Kapitel und des 4. Abschnittes im XI. Kapitel vom II. Teil des „Lehrbuches der Psychologie“ erinnern, wo in meisterhafter Weise die ästhetischen Elementargefühle, bzw. die komplexen ästhetischen Phänomene behandelt werden. Auch in dem jüngst (bei Cotta, Stuttgart) erschienenen Sammelwerke „Vom Lebenswege“ finden sich gleichfalls in der

VI. Abteilung (2. Band) einige Beiträge zur Ästhetik, und endlich sei erwähnt, daß Jodl seit 1904 das ständige Referat über die Ästhetikliteratur in der „Österreichischen Rundschau" führte. In seiner Studie „Friedrich Jodl" (Cotta, 1911) hat der Herausgeber auf Grund all dieser Veröffentlichungen in einem eigenen Kapitel (S. 105 ff.) über Jodls ästhetische Grundüberzeugungen zu orientieren versucht.

Jedoch erst mit dem vorliegenden Buche tritt Jodl im engeren Sinne in den Kreis der wissenschaftlichen Ästhetiker ein. Auf den ersten Blick wird der Sachverständige erkennen, daß er es hier mit einer Leistung zu tun hat, der eine lebenslange Facharbeit entspricht. Dieser Eindruck müßte auch dann gewonnen werden, wenn der Herausgeber nicht die von Jodl benützte Literatur (S. 393 ff.) zusammengestellt hätte. Die kunstästhetischen Interessen waren nicht nur die bei Jodl am weitesten zurückreichenden, sondern neben den ethischen auch seine intensivsten Interessen. In der Kunst- und Künstlerstadt München, in der Jodl aufwuchs, waren die Anregungen hiezu sehr groß und schon in jungen Jahren bereiste er unter berufener Leitung Italien. Für ihn war die Kunst nicht ein Faktor neben dem Leben, sondern ein Element, das sein ganzes Leben durchdrang. Und auch historisch-wissenschaftlich beschäftigte sich Jodl von seiner Studienzeit in München bis zu seinem Lebensende ununterbrochen mit der Kunst. Stets hat Jodl dankbar der Belehrungen gedacht, die er an der Ludwig-Maximilian-Universität durch H. Brunn, M. Carriere und J. A. Meßmer genossen hat. Wie aus den Tagebüchern, Briefen und dem ganzen biographischen Material Jodls — das eben seine Witwe zu einer umfassenden Monographie verarbeitet — hervorgeht, hat er sein ganzes Leben hindurch einen großen Teil seiner Kraft und seiner Zeit kunsthistorischen und kunstphilosophischen Studien gewidmet. Nicht zuletzt haben natürlich die Reisen in Deutschland, Österreich, England und Holland, die Jodl unternahm, zur Ausbreitung seines künstlerischen Horizontes wesentlich beigetragen. Die vorliegende Arbeit gewinnt also dadurch an Wert, daß ihr Verfasser unablässig an ihr tätig war, die ganze einschlägige Literatur gewissenhaft verfolgte und sie in seiner Ästhetik verwertete. So steht das Werk,

wissenschaftlich genommen, auf dem Standpunkte der unmittelbaren Gegenwart.

Dem Buche liegen zwei Kollegien zugrunde, die Jodl an der Wiener Technischen Hochschule gehalten hat. Das eine (Sommerkolleg 1902/03) behandelte „Stil und Stilgeschichte", das andere (Jahreskolleg von 1903/04 bis 1912/13) die „Ästhetik der bildenden Künste". Aus den Niederschriften der beiden Vorlesungsreihen hat der Herausgeber das Buch gestaltet. Damit ist schon der Anteil umschrieben, den er an der Veröffentlichung hat. Die beiden Kollegien mußten zu einem einheitlichen Ganzen verarbeitet, die Vortragsform mußte beseitigt und eine äußere Gliederung des Stoffes, die bei Jodl ganz fehlte, vorgenommen werden. Diese Arbeit hatte gewisse Schwierigkeiten, weil Jodl den II. und III. Teil unter Vorführung zahlreicher Lichtbilder vortrug, die im Buche nicht reproduziert werden konnten. Es waren daher sowohl mancherlei Verschiebungen und Umgruppierungen, als auch Zusammenziehungen und Reduktionen nötig. Selbständig hinzugefügt — dies sei ausdrücklich betont — hat der Herausgeber jedoch gar nichts. Dem Leser wird es obliegen festzustellen, wieweit es dem Herausgeber gelungen ist, ein geschlossenes, harmonisches Ganzes zu erreichen, dem man die ursprüngliche Anlage, bzw. seine Entstehung, nicht anmerkt. Denn an ein Buch müssen naturgemäß andere Forderungen gestellt werden als an eine — wenn auch durch logischen Aufbau, leitende Grundgedanken und führende Gesichtspunkte innerlich verknüpfte — Folge von Lichtbildervorträgen. Der Herausgeber hat auch zahlreiche Anmerkungen, Erläuterungen, Aphorismen und einzelne Analysen von Kunstwerken, die sich zerstreut in Jodls Nachlasse vorfanden, aufgenommen.

Ziemlich unberührt seitens des Herausgebers blieb der I. Teil: die Grundlegung der Ästhetik. Durch diese bietet das Buch eigentlich mehr, als sein Titel vermuten läßt. Dieser prinzipielle Teil liefert das Fundament für das gesamte Gebäude einer wissenschaftlichen Ästhetik, nicht bloß einer solchen der bildenden Künste. Trotzdem hat der Herausgeber den Titel von Jodls Hauptkolleg beibehalten, weil der II. und III. Teil des Buches ja völlig den bildenden Künsten gewidmet sind. Freilich ist die Architektur mehr berücksichtigt als Malerei und Skulptur

(insbesondere im letzten Teil), was eben aus dem Zwecke der Vorlesungen sich erklärt. Zu den im Buche genannten Beispielen ziehe man die bilderreichen Werke von Adamy, Gurlitt Springer und Woermann heran, die alles Wesentliche enthalten. —

Es sei an dieser Stelle speziell darauf hingewiesen, daß das Werk auch in prinzipieller Hinsicht das Interesse der Ästhetiker von Fach in Anspruch zu nehmen berechtigt ist. Schon die kurze kritische Übersicht über die Entwicklung der wissenschaftlichen Ästhetik, die Jodl dem prinzipiellen Teile folgen ließ und die der Herausgeber gleichsam zur Einleitung machte, läßt die für Jodls Ästhetik charakteristischen Momente deutlich erkennen und zeigt, daß es sich um eine originelle Synthese aller Errungenschaften auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft handelt, die Jodl eine ganz bestimmte Stellung innerhalb der Ästhetik anweist. Alle Merkmale seiner Weltanschauung im allgemeinen findet man hier wieder: weitestgehende Kenntnis und gewissenhafte Berücksichtigung des gesamten Tatsachenmaterials, feine psychologische Analyse der in Betracht kommenden seelischen Phänomene, klaren Blick für das dauernd Wertvolle aller bisherigen Theorien und dessen gebührende Anerkennung, Ablehnung aller Einseitigkeiten in der Kunsttheorie und damit zusammenhängend tiefes Verständnis für die verschiedenen Kunstrichtungen und Künstlerindividualitäten, und endlich unbedingtes Festhalten an dem normativen Charakter der Wertwissenschaften im allgemeinen, also auch speziell der Ästhetik. Alle diese Faktoren sind durch Jodls Positivismus und die ihm auf allen Gebieten eigentümliche historische Orientierung einerseits und durch seinen damit gepaarten Idealismus anderseits bedingt.

Wie aus der „Geschichte der Ethik“, dem „Lehrbuch der Psychologie“ und dem Sammelwerke „Vom Lebenswege“, kann man auch aus seiner Ästhetik unschwer Jodls Weltanschauung herauslesen — ein Umstand, der nicht zuletzt das Buch allen philosophisch interessierten Lesern wertvoll machen wird. So läßt sich sagen: die Ästhetik Jodls ist in jeder Beziehung Blut von seinem Blute; sie macht einen ebenso wichtigen Teil seiner Lebensarbeit aus wie die schon von ihm selbst ver-

öffentlichten Werke und die noch der Publizierung harrenden Teile seines Nachlasses. Nur alle diese Werke zusammengenommen sind imstande, ein richtiges Bild von der geistigen Gesamtpersönlichkeit des Denkers, ihrer wissenschaftlichen Weite und ihrer philosophischen Tiefe, geben zu können.

Es sei also dem Buche vergönnt, nicht nur seinen speziellen Zweck zu erreichen, nämlich die Kunstphilosophie zu befruchten und das Kunstverständnis zu läutern, sondern darüber hinaus die gerechte Einschätzung der Jodlschen Weltanschauung zu fördern und deren Bewertung zu erhöhen.

Wien, im September 1917.

Wilhelm Börner.

Inhaltsverzeichnis

Dritter Teil

Stilprobleme

Zur neueren Literatur der Ästhetik

Gleichsam als Einleitung zu diesem Buche soll zunächst ein kurzer Überblick über die neuere Literatur und den gegenwärtigen wissenschaftlichen Stand der Ästhetik gegeben werden. Von der älteren Literatur des Faches wird abgesehen. Die beiden trefflichen historischen Arbeiten von Robert Zimmermann und Hermann Lotze geben darüber vollen Aufschluß. Namentlich der letztere läßt in seiner Darstellung auch die eigenen Anschauungen in interessanter und anregender Weise hervortreten, so sehr, daß man ihm bisweilen daraus sogar einen Vorwurf gemacht hat. Zimmermanns eigene Anschauungen sind in seinem System der Ästhetik niedergelegt: eine streng methodische Verarbeitung der Anregungen, welche Herbart gegeben hat.

Auch Max Schaslers „Kritische Geschichte der Ästhetik" enthält viel wertvolle und instruktive Analysen. Ebenso von E. v. Hartmann: „Die deutsche Ästhetik seit Kant". Aus neuester Zeit haben wir eine vortreffliche, ungemein reichhaltige und anregende Arbeit von Hugo Spitzer: Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Ästhetik, I. Bd., welche eine Fülle von Problemen und fast den ganzen Verlauf der bisherigen wissenschaftlichen Ästhetik behandelt.

Von den Originalarbeiten der deutschen Philosophie, welche auch der Nichtphilosoph heute noch mit Gewinn wird zur Hand nehmen können, muß man, abgesehen von dem reichen Quell ästhetischer Anregung und Belehrung, der in den Arbeiten von Winckelmann, Lessing, Goethe und seinem Briefwechsel mit Schiller fließt, namentlich die Vorlesungen nennen, welche Hegel in Berlin über Ästhetik oder Philosophie der Kunst gehalten hat.

Hegel hat zuerst den von der älteren Ästhetik ganz abstrakt behandelten Begriff des Schönen mit konkretem, historischem

Inhalt erfüllt, den unlöslichen Zusammenhang der Kunst mit den herrschenden Ideen der Völker aufgewiesen und die Veränderungen der Kunstweise und der Stile aus den Umbildungen des geistigen Lebens zu verstehen gelehrt, dessen Ausdruck die Kunst ist. Auf Hegel gründet das umfassendste und gediegenste Werk über Ästhetik, welches die ältere Literatur dieses Faches in Deutschland aufzuweisen hat, nämlich „Das System der Ästhetik" von Friedrich Theodor Vischer, dem geistreichen Kopfe und gründlichsten Kenner der Kunst aller Zeiten und Völker; ein Werk, welches wohl bei flüchtiger Bekanntschaft durch eine uns heute fremd gewordene Terminologie und seine Verflechtung mit rein spekulativen Gedanken der Hegelschen Schule eigentümlich berührt, das aber keinen, der sich die Mühe gibt, ihm etwas näher zu kommen, entläßt, ohne ihn durch seinen Ernst und durch die Fülle von Wissensstoff, die es enthält, zu belohnen.

In Hegels Gedankenkreis wurzelt auch die eigentlich kunstgeschichtliche Arbeit in Deutschland, wurzeln Männer wie Rumohr, Schnaase, Hotho, Kugler, Springer, deren kunstgeschichtliche Darstellungen heute freilich im Detail von der sich immer mehr spezialisierenden Forschung überholt sind, die aber durch ihr feines ästhetisches Urteil und durch die Sorgfalt, mit welcher sie dem allgemeinen Zusammenhang zwischen Kunst und Kultur nachgegangen sind, bleibenden Wert beanspruchen dürfen.

Vischer selbst hat in späteren Jahren beklagt, daß er seine Kunstgedanken in einen so starren, systematischen Panzer eingeschnürt habe, und hat sich mit dem Gedanken getragen, seine Ästhetik vollkommen umzuarbeiten. Dazu ist es nie gekommen; aber seine „Kritischen Gänge" und das nach seinem Tode veröffentlichte Buch „Das Schöne und die Kunst" haben seine eigene spekulative Ästhetik einer ausführlichen Kritik unterzogen und den feinen, künstlerischen Blick dieses Denkers in der Behandlung einer Menge von Kunstfragen, abgelöst von den bestimmten systematischen Voraussetzungen seiner Ästhetik, bewährt.

Auch Hermann Hettner ist sehr stark von Hegel beeinflußt worden, obwohl er schon 1845 in seiner Schrift „Gegen die spekulative Ästhetik" sehr gewichtige Einwendungen gegen die Überspannung des Gedankenelementes in der Kunst erhoben hatte.

Wo er sich von ihm entfernt, um ein stärkeres Eindringen des empirischen Stoffes in die spekulative Konstruktion zu fordern, da geschieht es in einer Weise, die wir heute durchaus ablehnen müssen, nämlich in dem Gedanken, daß die Trennung einer philosophischen und einer empirischen Kunstwissenschaft überhaupt aufzuhören habe, daß Ästhetik und Kunstgeschichte nicht zwei voneinander geschiedene Wissenschaften, sondern nur eine einzige, organische Kunstwissenschaft ausmachen. Dieses Programm haben denn auch die späteren Arbeiten Hettners im wesentlichen durchaus festgehalten. Seine „Vorschule der bildenden Kunst der Alten" und seine Schrift über „Das moderne Drama" bringen gerade die wertvollsten ästhetischen Gesichtspunkte, welche man in ihnen entdeckt, lediglich in der Schilderung des Eindrucks der geschichtlich vorhandenen und geschichtlich betrachteten Kunstwerke zur Darstellung, so daß der Leser erst durch eigenes Nachdenken aus diesen Schilderungen die philosophisch-ästhetischen Theorien abstrahieren muß.

In sehr naher Beziehung zu dieser so einflußreich gewordenen Ästhetik Hegels und seiner Schule steht auch die Kunstphilosophie, welche Schopenhauer im dritten Buch seines Hauptwerkes „Die Welt als Wille und Vorstellung" gegeben hat, im ersten Bande skizziert, in den korrespondierenden Partien des zweiten Ergänzungsbandes mit vielen wertvollen Ausführungen bereichert. Diese Verwandtschaft mit der Philosophie Hegels ist keine Entlehnung, denn Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung" ist zuerst im Jahre 1818 erschienen, also etwa zu derselben Zeit, zu welcher Hegel auf dem Berliner Katheder seine kunstphilosophischen Vorlesungen begann. Der Zusammenhang ist kein äußerlicher, sondern ein innerer und erstreckt sich bis in die Wurzeln der allgemeinen Welt- und Kunstansicht.

Für die Hegelsche Ästhetik, wie für die Schopenhauers, liegt das Hauptmoment bei der Kunst auf der Bedeutsamkeit des Inhalts, der in sinnlicher Form zur Erscheinung kommt und unmittelbar angeschaut wird. Die Kunst ist ein Spiegel der Ideenwelt; die Künste bilden ein System, da die Ideen selbst ein System bilden. An der Basis dieses Systems finden wir bei beiden die Architektur; sie ist bei Hegel durchaus symbolische Kunst, bei welcher die Beziehung auf den geistigen Inhalt nur

angedeutet ist, nur verhüllterweise zum Ausdruck kommt; sie ist bei Schopenhauer diejenige Kunst, welche nicht die konkrete organische Gestalt, nicht das Menschenschicksal, sondern nur die allgemeinsten Naturkräfte nachahmend ins Spiel bringt. Die Musik aber die höchste, geistigste, weil sie ein Abbild des Willens, der Weltrealität selbst ist. Schön oder ästhetisch wirksam wird eine Idee oder ein geistig bedeutender Inhalt dadurch, daß er nicht abstrakt, mittels logischer Begriffe und Formen gedacht, sondern mittels sinnlicher Formen, unmittelbar angeschaut, in concreto erfaßt und erlebt wird. Von dem Grade dieser Harmonie, dieses vollständigen Sichdeckens von Inhalt und Form, von Idee und sinnlicher Verkörperung, hängt die ästhetische Vortrefflichkeit jedes Kunstwerkes ab — freilich mit immer wiederkehrenden Verschiebungen, die wir ihrem allgemeinen Charakter nach als symbolisch, klassisch und romantisch bezeichnen, und die Hegel auch im „System der Künste“ wiedergefunden hat.

Eine sehr ansprechende Vermittlung der Hegelschen Theorie mit anderen Gedankenkreisen, eine Verarbeitung des gesamten ästhetischen Gedankenstoffes des deutschen Idealismus, hat in einer handlichen Form Moritz Carriere gegeben, dessen „Ästhetik“ lange Zeit ein außerordentlich vielgelesenes Buch gewesen ist und auch für den heutigen Leser noch viel Instruktives enthält. Das nämliche gilt auch von seinem großen Werke „Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Idee der Menschheit“, das er selbst als eine Geschichtsphilosophie unter dem Gesichtspunkt der Ästhetik bezeichnet.

Eine andere, sehr verdienstliche und in weiten Kreisen einflußreich gewordene Bearbeitung des Gesamtgebietes der Ästhetik hat um die Mitte der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts Karl Köstlin gegeben („Ästhetik“ und „Prolegomena zur Ästhetik“) — ein Denker, der gewöhnlich zu den Hegelianern gerechnet wird, aber sich von der strengen Form der Schule zeitig, ebenso wie Carriere, emanzipiert hat. Sein System der Ästhetik, das der Anlage und dem Aufbau nach manche Ähnlichkeit mit dem Buche Carrieres hat, ist nicht so elegant und lebensvoll geschrieben wie dessen „Ästhetik“, enthält aber einen Abriß der ästhetisch wirksamen Formgesetze, deren Behandlung man sonst bei den Hegelianern vermißt; es ist ein erster Versuch der Synthese zwischen

Inhalts- und Formalästhetik, der um so interessanter ist, als er zeitlich mit Zimmermanns Begründung der Ästhetik als „Formwissenschaft“ zusammenfällt. Köstlin sieht in jeder der beiden Seiten, in dem Inhalt wie in der Form, ein eigenes, relativ selbständiges Element des ästhetischen Lebens. Insbesondere von der Form hebt er hervor, daß sie auch ganz allein durch sich wirken könne. Neben ihr aber gibt es menschlich ansprechenden Inhalt und dieser bildet eine ebenso wesentliche Seite am Ästhetischen.

Diesen Standpunkt hat auch Fr. Th. Vischer in seinen Vorträgen über das Schöne und die Kunst eingenommen. So sicher die Idee ohne entsprechende Formung in der Kunst nichts bedeutet, ebenso sicher sei bei gleicher Form oder Vollendung zweier Kunstwerke jenes wertvoller, welches „Kaliber“ habe, Ideenreichtum statt nichtigen Inhalts. Auf das stärkste hat die spekulative Richtung die inhaltliche Bedeutsamkeit des Schönen, den Ideengehalt der Kunst, in den Vordergrund gestellt. Das Schöne ist ein Ruf an die Geister und Gemüter, die es vermöge seines idealen Gehalts zum seligsten Genuß erhebt. Nur als Ausdrucksmittel eines geistigen Gehalts ist die formale Schönheit berechtigt. Zwar täte man einem Hegel großes Unrecht, wenn man ihm Verständnis für die sinnliche Form des Schönen abspräche. Wie die Idee überhaupt, so hat auch die Idee des Schönen bei Hegel den Trieb in sich, zur sinnlichen Einzelheit fortzuschreiten, sich bis zur sichtbaren Oberfläche zu verwirklichen. Dennoch aber hat der Gehalt die Vorherrschaft. Die Sinnenform sinkt zu einem Mittel herab, das uns in die Welt der Ideen lebensvoll einführen soll.

Diese in engem Zusammenhang mit dem deutschen spekulativen Idealismus stehende Ästhetik vermochte, ihrer großen Verdienste ungeachtet, auf die Dauer nicht zu befriedigen. Sie hatte außerordentlich viel getan, um das Verständnis der Kunst als geistiger Potenz, als Kulturfaktor, zu vertiefen, um den Einblick in den weltgeschichtlichen Entwicklungsgang der Künste zu fördern, aber sie hatte die technische Aufgabe der Ästhetik in allzu hohem Grade vernachlässigt. Gewiß ist die Übereinstimmung zwischen dem darzustellenden Inhalt und den Mitteln, die zu seiner sinnlichen Verkörperung gewählt werden, ein sehr

wichtiges ästhetisches Verhältnis; aber ist es denn das Einzige? Darf man denn nur das Charakteristische als schön ansehen? Kann aus ihm heraus in jedem Falle die ganze Verfahrungsweise der Kunst erklärt werden? Oder reicht es für sich allein aus, um dem Künstler Anweisung zu geben, wie er ein ästhetisch Wirksames hervorbringen könne? Das mochte wohl füglich bezweifelt werden. Zu deutliche Erfahrungen auf dem ganzen Kunstgebiete sprachen dagegen. Jeder Künstler wird ohne weiteres geneigt sein zuzugeben, daß die Form eines Körpers, welche dem inneren Begriff desselben am folgerechtesten und innigsten entspricht und seine Wesenheit in der äußeren Erscheinung am wahrsten und schlagendsten ausdrückt, die schönste sei; wird zugeben, daß ein Werk nur dann gut ist, wenn es das wirklich zum Ausdruck bringt, was im Künstler lebt und was er zur Darstellung zu bringen hatte; aber jeder Künstler weiß, daß sein Werk, wenn es allseitig gefallen soll, noch eine Reihe von formalen Bedingungen zu erfüllen hat, daß die Form, ganz abgesehen von dem, was sie bedeutet, eine immanente Quelle ästhetischen Vergnügens werden kann und bis zu einem gewissen Grade werden muß.

Es wurde schon darauf hingewiesen, daß diesen erweiterten Begriff der Form als solcher, abgesehen von der Bedeutsamkeit des Inhalts, zuerst Herbart, der große geschichtliche Antipode des spekulativen Idealismus, in einem weittragenden Kapitel seiner „Praktischen Philosophie“ neu gezeigt hat. Er war es auch, welcher der Ästhetik dadurch neue Wege wies, daß er von den weltgeschichtlichen Manifestationen der Kunst, von der kulturhistorischen Kunstwissenschaft, welche die Hegelsche Ästhetik vorzugsweise ins Auge gefaßt hatte, wieder zurückging auf die psychologischen Grundverhältnisse der Ästhetik, nämlich auf das „Geschmacksurteil“, dessen Bedingungen und Voraussetzungen er sorgfältig untersuchte. Die ästhetischen Anschauungen Herbarts sind in keinem geschlossenen Werke niedergelegt, sondern weit zerstreut. Otto Hostinsky hat sich in der Schrift „Herbarts Ästhetik“ der Aufgabe unterzogen, eine quellenmäßige Zusammenstellung derselben zu geben, durch welche man ein eindrucksvolles Bild von der Fülle und Vielseitigkeit der Gedanken empfängt, die Herbart den ästhetischen Fragen gewidmet hat.

Auf spezifisch musikalischem Gebiete hat den gleichen wissenschaftlichen Grundgedanken Eduard Hanslick vertreten mit seinem weltbekannten Büchlein „Vom musikalisch Schönen".

Eine besondere, teils künstlerische, teils psychologische Ausbildung hat die formalistische Auffassung bei Konrad Fiedler erfahren („Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst"). Verwandt mit Fiedlers Auffassung ist der Standpunkt von Adolf Hildebrand: „Das Problem der Form in der bildenden Kunst". Robert Zimmermann hat die Anregungen Herbarts in seiner „Ästhetik" scharfsinnig zum System einer ästhetischen Formenlehre entwickelt.

Diese Herbartsche Ästhetik ist auch von Zimmermann in einer langen Reihe von Aufsätzen und Abhandlungen (gesammelt in den „Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik") in geistiges Kleingeld umgesetzt und auf konkrete Probleme, vorzugsweise im Bereich der Poesie und Musik, angewendet worden, aber eine weitergreifende und lebensvolle Anwendung ist dieser Theorie infolge ihrer allzu abstrakten und aprioristischen Form im ganzen doch versagt geblieben.

Diesen Mangel auszugleichen versuchte der geistvolle Begründer der experimentellen Psychologie, Gustav Theodor Fechner, mit seiner merkwürdigen Arbeit „Vorschule der Ästhetik". Bei Fechner treten, wie es bei dem großen Bahnbrecher der modernen Psychologie natürlich ist, zuerst mit völliger Klarheit zwei Grundfaktoren aller ästhetischen Wirkung hervor, die auch der folgenden Darstellung der Ästhetik der bildenden Künste durchaus zugrunde liegen: die sinnliche Form und dasjenige, was assoziativ damit verknüpft ist. Schon Kant hat in seiner für die Ästhetik so bedeutsamen „Kritik der Urteilskraft" den wichtigen Unterschied gemacht zwischen „freier oder reiner" und „anhängender" Schönheit. Die „freie" Schönheit setzt keinen Begriff von dem voraus, was der Gegenstand sein soll: sie wird unmittelbar durch die Wahrnehmung eines Objekts gegeben, ohne daß wir uns etwas dabei zu denken oder das Objekt mit einem Urbild zu vergleichen brauchen. Die „anhängende" Schönheit dagegen setzt einen solchen Vergleich voraus: hier wird das reine (sinnliche) Geschmacksurteil über das Schöne durch ein Vernunfturteil über die Vollkommenheit eingeschränkt.

Auf diesen Boden stellt sich nun auch Fechner. Er erkennt durchaus an, was die rein formalistische Ästhetik der Herbartianer behauptet hatte, daß es eine vollkommen ästhetische Wirkung aus reinen Formverhältnissen geben könne; er betont aber zugleich, daß in allem Schönen, gehöre es der Natur oder der Kunst an, das Sinnlich-Wohlgefällige angenehmer Verhältnisse zusammenwirkt mit dem, was das Sinnlich-Erlebte auf dem Wege der Erinnerung an Gefühlen oder Gedanken wachzurufen vermag. In der Ausführung dieses an sich richtigen Doppelprinzips, welches den Grundpfeiler der ganzen Ästhetik liefert, ist aber Fechner fehl gegangen, und zwar darum, weil er sowohl das formale als das assoziative Moment an allzu einfachen Gebilden zu untersuchen unternahm, wo ihre Wirkungen mikroskopisch und dadurch unerkennbar werden. So hat er z. B. die ästhetische Wirkung einfacher Raumgebilde, z. B. der Teilung von Linien in bestimmten Verhältnissen oder von Dreiecken und Rechtecken mit verschiedenen Seiten- und Winkelgrößen, dadurch experimentell festzulegen unternommen, daß er eine Auswahl solcher Gebilde verschiedenen Personen zur Entscheidung vorlegte, welche mehr und welche minder wohlgefällig seien. Die erste Frage, die ihm dabei entgegentrat, war fast immer — charakteristischerweise — die: Zu welchem Zweck das betreffende Gebilde bestimmt sei, und wenn darauf die Bitte ausgesprochen wurde, von solchen Erwägungen ganz abzusehen und sich nur durch den reinen sinnlichen Eindruck leiten zu lassen, so trat bei den meisten der Befragten ein großes Schwanken und völlige Unsicherheit ein. Es wird sich später, bei der Analyse des Formbegriffes, zeigen, wo hier der Irrtum lag.

Aber auch den assoziativen Faktor hat Fechner nicht genügend zu bestimmen vermocht. Welche Assoziationen bilden einen integrierenden Bestandteil der ästhetischen Wirkung? Offenbar nicht alle. Nicht jede beliebige Erinnerung, auch nicht jede angenehme oder unangenehme Erinnerung, ist geeignet, zu dem ästhetischen Eindruck eines Gegenstandes beizutragen; manche haben mit der ästhetischen Wirkung gar nichts zu tun, manche können sie geradezu beeinträchtigen. Keine Wirkung ist künstlerisch brauchbar, die nur auf zufälligen Assoziationen der Vorstellungen beruht, wie sie heute so, morgen so, und bei jedem

Individuum anders sich einstellen. Eine solche Wirkung würde nicht notwendig und für jeden Beschauer verständlich werden. Sie ist da vorhanden, wo z. B. eine Sinfonie, die ich höre, die Vorstellung der Stadt reproduziert, in der ich sie zuerst gehört habe oder des Dirigenten, der sie früher einmal aufgeführt hat oder irgendwelche Ereignisse aus meinem Leben, die mir während des Hörens einfallen; oder wo ein Bild, das ich sehe, meine Gedanken auf den Künstler lenkt, der es gemalt hat, seine Lebensschicksale usw. Es ist ganz klar, daß derlei Assoziationen kein Faktor eines ästhetischen Eindruckes sein können; daß sie nicht nur nichts damit zu tun haben, sondern das Interesse nur teilten und von seinem eigentlichen Gegenstande ablenken. Die Wirkung der ästhetischen Assoziation kann nur eintreten, wenn die Vorstellungsverbindung, auf der sie beruht, durch die allgemein menschliche Erfahrung bedingt ist: typische, allgemeinen Gesetzen des sinnlichen Erlebens und Deutens entsprechende Merkmale muß die Erscheinung aufweisen, damit sie eine für jeden Beschauer verständliche Wirkung hat. In dieser Richtung ist Fechners Untersuchung unvollständig geblieben. Nur ganz nebenher streifte er in dem Begriff der „Gefühlsassoziation" ein grundlegendes Verhältnis der ästhetischen Wirkung, das erst später in der Einfühlungstheorie, nämlich der unmittelbaren Verschmelzung von Gefühlen mit gegebenen Anschauungen, genauer untersucht worden ist.

Als Hauptvertreter dieser Theorie und wichtigster moderner Fortbildner der Fechnerschen Ästhetik sei Theodor Lipps genannt, welcher eine Reihe früherer Arbeiten in seiner „Ästhetik. Psychologie des Schönen in der Kunst" zusammengefaßt hat. Auch Lipps steht darin auf Fechnerschem Boden, daß er die Analyse des Eindrucks einfachster Raumformen als grundlegende Arbeit für die Ästhetik fordert. Aber er geht dann andere Wege. Was die heutige Ästhetik unter der „Einfühlung" versteht, ist folgendes: Wenn wir mit dem Auge einem Säulenschaft folgen, so wird uns bei künstlerisch gesteigertem Sehen mit dem Gesichtseindruck zugleich der Eindruck eines Aufwärtsstrebens zuteil; bei der dorischen Säule eines schwerfälligeren, bei der jonischen eines leichteren und freieren. Und ebenso kann unser Auge sich dem jonischen Kapitell nicht anschmiegen,

ohne daß dieses zugleich ein heiter spielendes, in seinen Äußerungen freundlich entgegenkommendes Leben zu atmen schiene. Oder man nehme etwa eine griechische Vase. Indem das Auge die Formen begleitet, offenbart sich uns auch hier zugleich die in ihnen waltende Seele. Wir nehmen ein Spiel und Gegenspiel lebendiger Kräfte wahr, etwa milde Spannungen und sanfte Lösungen, leichtes, siegreiches Streben und einschränkendes, beruhigendes Gegenstreben. Und die Meinung der Einfühlungstheorie ist, daß wenn das Auge sich den Formen hingibt, in einem und demselben Akte, in untrennbarer Verschmelzung, die Formen in der angedeuteten Weise lebendig werden.

Über den wahren Sinn dieses Begriffes und seine ästhetische Bedeutung soll hier noch nicht gesprochen werden; diese Fragen werden im Zusammenhang der folgenden systematischen Erörterung behandelt werden. Aber schon hier möge darauf hingewiesen sein, daß die Theorie, namentlich in der Gestalt, welche sie durch Lipps empfangen hat, erhebliche Unzulänglichkeiten aufweist. Es mag dahingestellt bleiben, wie weit sich alle künstlerischen Wirkungen durch „Einfühlung“ erklären lassen. Gewiß aber bedingt nicht jede Einfühlung auch eine künstlerische Wirkung. Denn auch die n i c h t-ästhetische Auffassung im praktischen Leben, und zwar sowohl der belebten wie der unbelebten, setzt ein unausgesetztes Spiel der Einfühlungsaktion voraus: Jede Auffassung fremden Lebens und Tuns, fremder Bewegung und Ruhe, ja geradezu jedes fremden Seins überhaupt, beruht darauf, daß wir Empfindungen der eigenen Lebendigkeit und Unlebendigkeit, der eigenen Aktivität und Passivität, überhaupt des eigenen Daseins, in das fremde Objekt verlegen. Gibt es also — was wohl unfraglich ist — für uns auch eine nicht-ästhetische einfühlende Auffassung der äußeren Welt, so kann weder das bloße Auftreten, noch der hemmungslose Vollzug der Einfühlung an sich schon das Eintreten eines ästhetischen Zustandes bedingen. Nicht d a ß eingefühlt wird, sondern nur w i e und was eingefühlt wird, entscheidet über den ästhetischen Charakter der Wirkung.

Die Zeit vom Beginn der sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts an ist gekennzeichnet teils durch den außerordentlichen Aufschwung kunstgeschichtlicher, archäologischer, literatur- und

musikgeschichtlicher Detailforschung und ein damit Hand in Hand gehendes Zurückdrängen des Interesses an den ästhetischen Problemen überhaupt, ja einer direkt feindlichen Abwehr der Ästhetik, als einer rein subjektiven, der wissenschaftlichen Grundlage entbehrenden Betrachtungsweise, teils durch allerlei Versuche, die Ästhetik zu modernisieren, sie in eine neue Bahn zu drängen, auf welcher sie als konstruktive und normative Disziplin verschwinden und, gestützt auf naturwissenschaftliche und historische Methoden, in neuer Gestalt erstehen sollte.

Es sei nur einiges von diesen neuen Strömungen herausgehoben. Großen Einfluß hat geübt und übt noch jetzt die Kunstphilosophie des französischen Positivisten Hippolyte Taine, theoretisch entwickelt in seiner „Philosophie de l'art“ und in der Schrift „De l'idéal dans l'art“; praktisch ausgeführt namentlich in der großen „Geschichte der englischen Literatur“, in „Philosophie de l'art en Italie“, „La Philosophie de l'art dans les Pays-Bas“, „La Philosophie de l'art en Grèce“. Von Taine vor allem ist mit dem größten Nachdruck der Satz verfochten worden, daß der Wertbegriff für eine wissenschaftliche Betrachtung des Kunstwerkes ebensowenig Sinn habe wie für die Betrachtung des Naturproduktes: Wissenschaftlich kann es sich nur darum handeln, jede Einrichtung, jedes Ereignis, jedes Kunstwerk durch die Beziehung auf das System von vorhergehenden und gleichzeitigen Umständen, mit denen es eng verbunden ist, verständlich zu machen. „Die neue Methode, der ich zu folgen bestrebt bin und die sich in alle reinen Geisteswissenschaften einzuführen beginnt, besteht darin, die menschlichen Werke, und besonders die Kunstwerke, aufzufassen als Erzeugnisse und Tatsachen, deren Wesen zu bestimmen und deren Ursachen zu erforschen sind — nichts weiter. In diesem Sinne verdammt die Wissenschaft weder, noch begnadigt sie: sie stellt fest und erklärt. Sie läßt jedem die Freiheit, seiner besonderen Vorliebe zu folgen und dasjenige zu bevorzugen, was seine Gemütsart am tiefsten ergreift; dasjenige mit größerer Hingabe zu studieren, was seinem Geiste am verwandtesten ist.“ „Jede große Schule hat ebenso wie jede natürliche Gruppe lebender Wesen das Recht zu sein: das ist um so schlimmer für die Regeln und desto besser für alle.“ Was Taine in seiner „Philosophie de l'art“

geben will, ist also keine Ästhetik, sondern eine Kunstätiologie. Die Rasse, das eigentliche Milieu und der Moment, in dem etwas entsteht, sind die drei Faktoren, welche zur Erklärung jedes menschlichen Werkes notwendig und genügend sind. In einigen Darstellungen wird dann daneben noch „la faculté maitresse“, d. h. die führende Kraft einer künstlerischen Individualität, als vierter Faktor angeführt; aber er spielt im ganzen keine entscheidende Rolle. Und gerade dies, daß Taine zu sehr generalisiert hat und den Charakter der Einzigkeit bei den großen Kunstwerken und Künstlern, ihre Persönlichkeit, die Eigenart ihres inneren Lebens, verkannt hat, ist einer der Hauptvorwürfe, welche gegen seine Methode erhoben worden sind. „L'essence de ces apparitions est d'être uniques“ (Renan). Aber wie dem auch sein mag: soviel wird man gewiß bemerken, daß in einer derartigen rein historischen und rein psychologischen Betrachtungsweise das spezifisch Ästhetische ganz außer Betracht bleibt. Es wird nicht gefragt: Warum gefallen uns künstlerische Schöpfungen und lassen sich vielleicht die Gründe dieses Gefallens auf gewisse Gesetze zurückführen oder allgemein darstellen? — sondern es wird nur gefragt: Aus welchen Faktoren entsteht überhaupt Kunst und aus welchen bestimmten Eigentümlichkeiten derselben ist diese bestimmte Kunst entstanden?

Es ist aber außerordentlich bezeichnend — was freilich sehr oft die Richtungen, welche Taine als klassischen Zeugen für ihre gänzliche Ablehnung der Ästhetik anführen, völlig übersehen — daß Taine selbst diesen rein deskriptiven und explikativen Standpunkt den Kunstphänomenen gegenüber nicht einzuhalten imstande gewesen ist. Er hat selbst gefühlt, daß man in Kunstfragen sich nicht bloß auf die Ursachen und Bedingungen der Kunst einschränken könne; daß sich vielmehr das Problem einer künstlerischen Rangordnung gebieterisch aufdränge, und daß eine Lösung oder wenigstens Bearbeitung dieses Problems zu einem vollen wissenschaftlichen Verständnis der Kunst notwendig gehöre. Die Kriterien, zu denen Taine dabei gelangt, sind freilich sehr unbestimmt und zeigen ihn in ziemlich starker Abhängigkeit von der alten Inhaltsästhetik: das Kunstwerk, wenn es wirken, wenn es dauern soll — ja, Taine hat den Mut zu sagen: wenn es schön sein soll — hat das Ziel, einen wichtigen, wesentlichen,

hervorspringenden Charakter klarer und vollständiger, als es die wirklichen Dinge tun, zu offenbaren. Es gelangt dazu, indem es eine Gesamtheit von verbundenen Teilen verwendet, deren Beziehungen es systematisch ändert. Man vergleiche damit den Satz der Hegelschen Ästhetik: „Die gemeine Natur, d. h. die Natur an sich, repräsentiert noch nicht die wahre Wirklichkeit. Indem die Kunst das in dem sonstigen Dasein von der Zufälligkeit und Äußerlichkeit Befleckte zu dieser Harmonie mit seinem wahren Begriff zurückführt, wirft sie alles, was in der Erscheinung derselben nicht entspricht, beiseite und bringt erst durch diese Reinigung das Ideal hervor“ (Hegel).

Von ähnlichen, nur zum Teil noch unklareren Gedanken ausgehend, wie sie Taines Kunstphilosophie zugrunde liegen, hat man in neuester Zeit auch von „physiologischer Ästhetik“ zu reden begonnen. Es seien beispielsweise erwähnt Georg Hirths „Aufgaben der Kunstphysiologie“; Gustav Naumanns „Geschlecht und Kunst. Prolegomena zu einer physiologischen Ästhetik“; Karl Langes „Sinnesgenüsse und Kunstgenuß. Beitrag zu einer sensualistischen Kunstlehre“. (Übrigens auch bei Nietzsche finden sich Gedanken, welche das Psychologische in der Ästhetik in der Gestalt des Physiologischen aufzufassen suchen.) Alle diese Arbeiten haben sich die Grundfrage nicht genügend deutlich gemacht, wie weit denn überhaupt durch physiologische Begriffe und Erkenntnisse Aufklärungen für die Ästhetik gewonnen werden können. Dies beschränkt sich auf weniges. Wenn die Ästhetik z. B. das Aufnehmen sinnlicher Reize durch Auge und Ohr behandelt, so werden natürlich mit der Psychologie des Sehens und Hörens zugleich die Hilfeleistungen herangezogen werden, die ihr hierin von der Physiologie zuteil werden. Dagegen wäre es so verkehrt als möglich zu meinen, daß durch die Betrachtung der physiologischen Vorgänge beim Sehen und Hören allein schon Aufschlüsse oder auch nur Fingerzeige über das, was an der Raumgestaltung, an Farben und Tönen ästhetisch befriedigt oder nicht befriedigt, zu gewinnen seien. Auf diesem Wege würde man zu nichts anderem gelangen als zu dem Versuche, ein relativ Bekanntes, nämlich unsere seelischen Erlebnisse bei bestimmten Eindrücken — Erlebnisse, die nach

bekannten psychologischen Methoden zu analysieren und zu verallgemeinern sind — auf ein in viel höherem Grade Unbekanntes, nämlich auf die höheren Bewußtseinsvorgängen entsprechenden physiologischen Prozesse, zurückführen zu wollen.

Und dasselbe gilt auch von den in jüngster Zeit mehrfach hervorgetretenen Versuchen, die ästhetischen Probleme der Gegenwart durch entwicklungsgeschichtliche Forschungen, sei es am Kinde, sei es bei den Naturvölkern, zu klären. Gewiß wäre es für die Ästhetik von hohem Wert zu wissen, welche Vorstellungen man sich von den Ursprüngen und allerfrühesten Entwicklungsstufen des ästhetischen Verhaltens zu bilden habe. Aber da liegen Schwierigkeiten, die noch viel größer sind als sie uns bei der Analyse des ästhetischen Zustandes beim entwickelten Menschen der heutigen Zeit begegnen. Für die Ästhetik kommt es ja nicht (wie für die Kunstgeschichte) darauf an, die äußere Entwicklung der künstlerischen Produktion zu beschreiben; ihr kann es vielmehr nur darauf ankommen, die seelischen Wandlungen der Menschheit rücksichtlich der ästhetischen Werte festzustellen. Und wenn es schon schwer genug ist, darüber klar zu werden, wie sich die heutige Menschheit, der wir doch verhältnismäßig leichter und tiefer in die Seele schauen können, zu den Kunstwerken verhält — wieviel schwerer ist diese Frage zu beantworten, wenn es sich um die alten Griechen oder gar um Naturvölker handelt! Was geht in diesen Menschen vor, wenn sie singen, tanzen, ihren Leib und ihre Gefäße schmücken? Es könnte ja sein, daß Tänze und Gesänge der Wilden, die der moderne Zuschauer ästhetisch genießt und deutet, von den Wilden selbst mit kriegerischen oder geschlechtlichen oder fanatisch-religiösen Gefühlen begleitet werden, also sich von dem, was wir ästhetischen Zustand nennen, weit entfernen. Wollen wir erraten, was in den Wilden vorgeht, so können wir das nie und nimmer von ihnen direkt, sondern nur durch unsere am Leitfaden der Analogie vorsichtig ausdeutende Psychologie erfahren. Aus diesen Gründen ist die Ästhetik der Naturvölker kein methodisches Mittel, sondern vielmehr eine der allerdunkelsten und schwierigsten Aufgaben der Gesamtästhetik. Und ganz dieselben grundsätzlichen Schwierigkeiten bestehen auch für die Ausnutzung des ästhetischen Seelenlebens des Kin-

des zum Aufbau der Ästhetik als Wissenschaft des ästhetischen Verhaltens und Wertens. Gewiß ist es an sich eine interessante Aufgabe, der Entwicklung des ästhetischen Verhaltens beim Kinde nachzugehen; aber dazu gehört bereits Kenntnis der analogen Vorgänge im Seelenleben der erwachsenen Menschen.

Alle diese zum Teil etwas verworrenen und methodologisch haltlosen Tendenzen sind in neuester Zeit eingemündet — im Zusammenhang mit der bedeutsamen wissenschaftlichen Entwicklung, welche die Psychologie, sowohl die analytische wie die experimentelle, genommen hat — in das Bestreben, die Ästhetik entweder als einen Ausschnitt aus der Psychologie zu betrachten oder als angewandte Psychologie: Ästhetik = Psychologie des ästhetischen Genießens und des künstlerischen Schaffens. Diese Tendenz, welche namentlich durch Lipps inauguriert wurde, hat zeitweilig großen Einfluß gewonnen und schien einen einheitlichen Orientierungspunkt zu bieten, wobei man freilich ganz übersah, daß mit rein psychologischen Methoden die Aufgabe der Ästhetik als Wissenschaft gar nicht lösbar sei, sondern neben sie die objektive Methode, d. h. die Betrachtung des künstlerischen Produkts, gestellt werden müsse. Die eingehendste und instruktivste Darstellung und Kritik dieser Probleme findet man bei Ernst Hermann: „Die Grenzen der psychologischen Ästhetik" und bei Gustav v. Allesch („Über das Verhältnis der Ästhetik zur Psychologie"), welcher so ziemlich alles vorbringt, was zugunsten der psychologischen Ästhetik überhaupt gesagt werden kann.

Der ungeschlichtete Gegensatz zwischen der sogenannten Inhaltsästhetik und der Formalästhetik beherrscht die ganze, übrigens nicht umfangreiche Literatur des Faches im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, und es ist bis jetzt faktisch keine allgemein anerkannte Darstellung hervorgetreten, die beiden Seiten gleichmäßig gerecht geworden wäre. Denn auch die sogenannte Ästhetik der Einfühlung, welche es für unmöglich erklärt, das Schauen vom Beseelen zu trennen, welche darin nur einen Akt erblickt, den man gar nicht scheiden kann, ist von vornherein auf den Charakter der Inhaltsästhetik angelegt.

Die umfangreichste und auch sachlich bedeutendste Arbeit, welche seit Fechner hervorgetreten ist, ist das Buch von

Konrad Lange: „Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer realistischen Kunstlehre". Der das ganze Buch tragende Grundgedanke des Verfassers ist nicht einwandfrei. Das Wesen des künstlerischen Genusses besteht nämlich nach Lange darin, daß wir gegebene sinnliche Bestandteile, welche uns der Künstler vorführt, vermittels unserer eigenen Phantasietätigkeit in innere Erlebnisse und Gemütszustände umdeuten. Wir sehen Farbe oder Marmor und deuten sie um in Wolken, Bäume, Wasser, menschliches Fleisch. Wir sehen architektonische und ornamentale Formen und deuten sie um in Kraft, Bewegung und organisches Leben. Wir hören Töne, Rhythmen, Harmonien und deuten sie um in Bewegung, Gefühl, Trauer, Freude usw. Diese schöpferische Tätigkeit als solche, ohne Rücksicht auf ihren Inhalt, ist nach Lange die Quelle der ästhetischen Lust. Das, was wir bei der Kunstanschauung genießen, ist gar nicht der Inhalt dessen, was das Kunstwerk darstellt, sondern unsere eigene Phantasietätigkeit, das geistige Spiel unserer eigenen Kräfte zu dem es uns anregt, vermöge dessen wir etwas wahrnehmen, was gar nicht da ist, und hinter der äußeren sinnlichen Seite der Dinge einen tieferen Gehalt empfinden. Und von hier aus gelangt Lange zu seiner ergänzenden Bestimmung des ästhetischen Genusses als einer „bewußten Selbsttäuschung"; d. h.: Soll der schöpferische Akt während der Anschauung immer weiter vollzogen werden, so ist es notwendig, daß der Anschauende von Zeit zu Zeit immer wieder in das Gefühl der Realität zurückfalle, also in das Bewußtsein, daß das, was er anschaue, nur Schein sei. Und damit wird zugleich das Vorhandensein von illusionsstörenden Momenten gefordert, die eine völlige Täuschung verhindern. Man muß sich der Täuschung als solcher immer wieder bewußt werden, um sich ihr immer von neuem durch entsprechende Einstellung des Bewußtseins hingeben zu können.

Man bemerkt leicht, daß wir hier — freilich auf einem modernen Umwege über eine etwas fragwürdige Psychologie — wieder bei der reinen Inhaltsästhetik angelangt sind; denn nicht das, was der Künstler in sinnlicher Erscheinung gibt, nicht das unmittelbare Erlebnis, sondern dasjenige, was auf Grund des sinnlichen Scheins in uns vorgeht, was wir dabei denken oder erleben, ist das ästhetisch Wirksame, auf dessen Produktion der

Künstler geht. Es ist aber auch leicht zu bemerken, daß die ganze Theorie vorzugsweise von der dramatischen Kunst hergenommen ist, daß sie zwar auch noch auf die übrigen nachahmenden Künste bis zu einem gewissen Grade anwendbar ist, daß sie sich aber nicht ohne die größte Gewaltsamkeit auf die nicht-nachahmenden, sondern frei produzierenden Künste, wie insbesonders Musik und Architektur, anwenden läßt.

Aus einem Hilfsvorgang bei der Erzeugung des ästhetischen Zustandes ist hier das Wesen der Sache gemacht worden. Auch in der vorliegenden Darstellung der Ästhetik der bildenden Künste wird auf die Bedeutung der Kunst als Spiel, auf ihren Zusammenhang mit dem Spieltrieb, hingewiesen, wird die Ablösung vom Wirklichen, die Illusionswirkung, als eine Voraussetzung des ästhetischen Genusses bezeichnet werden. Es ist für die ästhetische Wirkung charakteristisch, daß sie den Menschen, indem sie sein Inneres im Gefühl bewegt, doch zugleich über diesen Erregungszustand stellt und es ihm ermöglicht, nicht bloß Fühlender oder Handelnder, sondern zugleich Zuschauer, unbeteiligter, wenngleich interessierter Zuschauer zu sein. Aber diese „Katharsis", diese Freiheit von Affekt, von pathologischer Erregung, ist nur der Bauplatz für die ästhetische Erregung, nicht die Sache selbst, und es heißt den Dingen Gewalt antun, will man alle ästhetische Wirkung allein auf dieses Schweben zwischen Wirklichkeit und Schein zurückführen.

Trotz dieser Gebrechen der Grundannahme, die Lange an vielen Stellen zu einer mehr oder minder weitgehenden Verzeichnung des Sachverhalts führen, ist Langes Kunstlehre doch eines der verhältnismäßig nicht allzu zahlreichen Werke kunstphilosophischen Inhalts aus neuerer Zeit, aus denen man eine auf sehr gründlicher Kenntnis des gesamten Kunstgebiets beruhende Belehrung schöpfen kann, und das, auch wo es zum Widerspruch reizt, doch sehr viele Anregung zum Durchdenken künstlerischer Probleme gewährt, weil es einen ungemein reichen Stoff aus allen Gebieten der Kunst zur Erläuterung seines Grundgedankens heranzieht und die mannigfaltigsten Erscheinungen künstlerischen Schaffens und Erlebens mittels desselben zu durchleuchten sucht.

Weit befriedigender in bezug auf die psychologische Fundie-

rung ist die systematische Darstellung der Ästhetik, welche Johannes Volkelt gegeben hat. Wir werden dieses dreibändige „System der Ästhetik" wohl als eine der gediegensten Leistungen dieser Disziplin bezeichnen dürfen. Der Verfasser ist — wie es sich nach seiner wissenschaftlichen Stellung von selbst versteht — nicht nur im Vollbesitz der gesamten bisherigen Literatur des Faches, mit deren Aufstellungen er sich durchgängig auseinandersetzt, sondern auch mit der Kunst, namentlich mit der Poesie, außerordentlich wohl vertraut. Das Werk enthält eine methodologische Grundlage der Ästhetik, die Erörterung ihrer Möglichkeit und ihrer Aufgaben als Wissenschaft, ihrer Berührung mit anderen Disziplinen, ihres normativen Zweckes. Ferner eine ungemein ausführliche psychologische Analyse des ästhetischen Zustandes, seiner Voraussetzungen und Wirkungen, in welche die gesamten Kontroversen über die Psychologie des Schönen seit Fechner sorgfältig verarbeitet sind. Dann gibt Volkelt eine normative Grundlegung der Ästhetik, sehr feinsinnige und gehaltreiche Erörterungen, an denen nur auszusetzen ist, daß sie die ästhetische Wirksamkeit der reinen Form prinzipiell ablehnen und dadurch wohl auch einseitig die Partei der Inhaltsästhetik ergreifen. Man bemerkt darin den Reflex der Tatsache, daß Volkelts ästhetische Überzeugungen vornehmlich von der Poesie her gewachsen sind, in welcher natürlich das formale Element vom Inhaltlichen, Bedeutungsvollen, bei weitem überwogen wird. Aber zu Auseinandersetzungen über diese Fragen ist hier nicht die Stelle; es wird, wenn im folgenden der Formbegriff zu erörtern sein wird, auf diese Probleme in systematischer Erörterung einzugehen sein. Volkelt gibt dann in größter Ausführlichkeit noch eine Analyse ästhetischer Phänomene und der darauf gebauten Begriffe, des Tragischen, Komischen, Erhabenen, Anmutigen usw., beschreibende Distinktionen, die man vielleicht mehr als eine „Vorschule" denn als eigentliche Ästhetik wird bezeichnen können. [Der abschließende dritte Band des Werkes behandelt die Probleme der Kunstphilosophie, des künstlerischen Schaffens, des Stils und der Metaphysik der Ästhetik][1].

---

[1]) Der in eckiger Klammer befindliche Satz wurde der Vollständigkeit halber vom Herausgeber hinzugefügt, weil Jodl das Studium dieses Bandes nicht mehr erlebte.

Als eine wertvolle Einführung in das Ganze der gegenwärtigen Ästhetik, ihre Meinungen und Probleme, sei endlich noch das Werk von Max Dessoir genannt: „Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft in den Grundzügen dargestellt". Es fehlt diesem Buche allerdings an einem ganz festen, übersichtlichen Aufbau, an einer durchgreifenden Systematik; es ist beherrscht von einem gewissen ästhetischen Skeptizismus. Aber der Laie erfährt aus ihm von fast sämtlichen Untersuchungsgegenständen und Hauptströmungen der modernen Ästhetik, die ihm in zahlreichen feinen Einzeldarstellungen vorgeführt werden. Will man jedoch über diesem Reichtum zu einer Gesamtanschauung gelangen, so muß man sich nach einer systematischen Ergänzung umsehen, um sich in der Gedanken- und Tatsachenfülle Dessoirs zurechtzufinden.

Sehr gut orientierend, entschieden gegen die rein psychologische Ästhetik sich aussprechend, ist Ernst Meumanns „Einführung in die Ästhetik der Gegenwart"

Zum Schlusse dieser Literaturübersicht sei endlich noch ein Buch genannt. Hans Cornelius' „Elementargesetze der bildenden Kunst" ist eine außerordentlich sorgfältige und höchst instruktive Untersuchung, die gewiß zu den wertvollsten Bereicherungen der neueren Ästhetik zählt, schon durch ihre Nähe zum empirischen Material, wie sie ja auch ihre theoretischen Anschauungen durch eine große Menge sehr guter und geschickt gewählter Abbildungen erläutert. „Wertvoll", obwohl ihre Grundanschauungen keineswegs für bedingungslos richtig gehalten werden können. Verdienstlich ist die starke Betonung des formalistischen Moments in der Kunst und die Sorgfalt, mit welcher der Begriff der Raumgestaltung als eine Fundamentalforderung untersucht wird. Einseitig und irreführend dagegen ist dies, daß die Raumgestaltung für Cornelius gar keinen anderen Sinn hat als den der Raumwerte. Darunter versteht Cornelius alles dasjenige, was das Bild der räumlichen Verhältnisse, die im Kunstwerk veranschaulicht werden sollen, klärt, schärft, deutlicher macht. Darin erblickt er die ästhetische Bedeutung eines Werkes. Die Schönheit der Erzeugnisse bildender Kunst sei der Leichtigkeit und Sicherheit des Erfassens ihrer räumlichen Verhältnisse ungefähr proportional. Von diesem leitenden Ge-

danken aus fällt, da ja alle bildenden Künste prinzipiell Raumkünste sind, wie später eingehender zu erörtern sein wird, gewiß auf manche Grundverhältnisse der ästhetischen Wirkung ein helles Licht. Aber die Klärung der räumlichen Anschauungsverhältnisse, die „Raumablesung“, ist doch nicht alles. Denn faktisch haben die Künstler jederzeit noch ganz andere Werte ins Spiel gesetzt: den Reiz der Symmetrie, des Rhythmus, der Mannigfaltigkeit, die nicht ohne Einheit bleibt, — ohne Rücksicht darauf, ob die Gegenstände, die Teilungen und die Füllungen auch zur Verdeutlichung der Raumverhältnisse gut sein könnten.

Erster Teil

Allgemeine Probleme der Ästhetik



I. Kapitel

Begriff und Aufgabe der Ästhetik[1])

Mit noch größerem Nachdruck als Logik und Ethik, ihre Schwesterwissenschaften, ist die Ästhetik im Laufe der letzten Dezennien immer wieder totgesagt worden, ist ihr von den verschiedensten Seiten ihre völlige Nutzlosigkeit, Lächerlichkeit und Sinnlosigkeit unter die Nase gerieben worden. Trotzdem sind diese Disziplinen, die wir als philosophische Normwissenschaften oder Kunstlehren bezeichnen, bis heute nicht wirklich gestorben, vielmehr sehen wir ihre Literatur im beständigen Wachsen, sehen ausgezeichnete Köpfe ihrer Bearbeitung sich zuwenden und so muß doch wenigstens ein Teil der denkenden und schreibenden Menschheit auf diesen Gebieten wirkliche Probleme finden.

Wir wollen von den einfachsten, bekanntesten und jedermann zugänglichen Tatsachen ausgehen. Von der unbefangenen Würdigung dieser Tatsachen wird sich die Lösung mancher Schwierigkeit ergeben, welche heute die Geister verwirrt und die richtige Beurteilung erschwert.

Zunächst haben wir e i n e fundamentale Tatsache, auf welcher alle ästhetische Reflexion und alle Ästhetik als Wissenschaft ruht, eine Tatsache, über die weiter kein Streit sein kann, die man aus dem empirischen und historischen Leben der Menschheit nur eben zusammenzulesen braucht, um die allgemeine Voraussetzung aller Ästhetik zu finden. Es gibt auf allen Stufen des Völkerlebens, die den Menschen über ein rein tierisches Dasein erhaben zeigen, eine gewisse Produktivität, welche jenseits des bloßen Bedürfnisses, jenseits des Kampfes ums Dasein, liegt, und die ihre Quelle nicht in der Not, sondern im Spiel, nicht im Zweck, son-

---

[1]) Man vgl. hierzu: Fr. Jodl, Über Bedeutung und Aufgabe der Ästhetik in der Gegenwart. Enthalten in: Vom Lebenswege, Bd. II, S. 601 ff. Berlin und Stuttgart, J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1917.

dern im scheinbar Zwecklosen, nicht in der Verstandestätigkeit, sondern in der Betätigung der Einbildungskraft hat. Die Wurzeln dieser Betätigung reichen tief hinab in die Grundlagen unserer Existenz. Wir wissen heute, daß der Spieltrieb neben Nahrungs-, Geschlechts-, Wahrnehmungs- und Bewegungstrieb zu der Grundausrüstung der organischen Welt gehört, daß nicht nur der Mensch spielt, sondern daß auch die Tiere spielen, und daß die Freude am Spiel und am Spielzeug, am Spielgegenstand, einer der wichtigsten Faktoren in der Kulturentwicklung ist. Beim Menschen tritt nun dieser Spieltrieb alsbald dadurch in ein höheres Stadium, daß er sich mit seiner allgemeinen Produktivität verbindet. Der Mensch ist Tier; aber er ist nicht nur denkendes, sprachbildendes, sondern vor allem auch werkzeugschaffendes, bauendes, gestaltendes Tier. Er spielt nicht nur mit sich und seinesgleichen; er schafft sich seine Spielzeuge selbst, er gestaltet Gebilde seiner Einbildungskraft, er stellt sie objektiv vor sich hin, um sich und andere daran zu erfreuen, um die Genußmöglichkeiten des Daseins zu erhöhen.

In diesem eigenartigen Grundtriebe wurzelt die Kunst, in ihrer eigentümlichen Mittelstellung zwischen Wissenschaft und Handwerk oder Industrie, zwischen dem Sinnlichen und dem Übersinnlichen, zwischen dem Notwendigen und dem Zwecklosen, zwischen Spiel und Ernst. Sie ist eine Urtatsache des geschichtlichen Lebens, ein Grundfaktor aller Kultur. Der Mensch hört erst da auf Tier zu sein, wo er anfängt, künstlerisch tätig zu sein, wo er verziert und schmückt, wo er die Natur zeichnend, schnitzend, malend nachahmt, wo er singt und dichtet, tanzt und musiziert. Diese Anfänge der Kunst sind überall prähistorisch: nicht nur die Anfänge der Ornamentik auf Waffen und Geräten, der Nachbildung von Tier- und Menschenwelt in plastischen Darstellungen, sondern ebenso auch die Anfänge der Dichtkunst und des Gesanges, der Tanz und seine Begleitung durch Instrumente — das alles verliert sich im Dunkel der fernsten Vorzeit, wie es sich auch überall auf der Erde bei den Naturvölkern heimisch zeigt, die uns vielfach stehen gebliebene, in der Entwicklung gehemmte Typen der Menschheit repräsentieren.

Von diesen überall im Dunkel der vorgeschichtlichen Zeiten sich verlierenden Anfängen entspringt nun der ununterbrochene

Strom der kunstgeschichtlichen Entwicklung im Bauen und Bilden, im Dichten und Singen, der durch die Menschheit hinzieht: eine Fülle intensivster geistiger Betätigung, schöpferischer Kraft bei den einen und genießender, nachfühlender, nachschaffender Freude bei den anderen. In jedem Raum und jedem Kulturkreise erzeugt Kunst sich bodenständig aus natürlichen Veranlassungen aus der Wechselwirkung der individuellen Volksanlage mit dem Milieu, im engsten Zusammenhang mit den übrigen Kulturelementen. Und bei fortschreitender geschichtlicher Entwicklung sehen wir die Kunstübung auf das mannigfaltigste die Leistungen entlegener Völker und Zeiten miteinander verknüpfend und zu neuen Schöpfungen gestaltend.

Die weltgeschichtliche Tatsache der Kunst in ihrem Zusammenhang mit der Kulturentwicklung und der menschlichen Gattungsanlage ist also die empirische Grundlage, auf welcher die Wissenschaft der Ästhetik sich aufbaut, gerade so wie auf den Tatsachen der Sittengeschichte in ihrem Zusammenhange mit der Kulturentwicklung und der menschlichen Gattungsanlage die Wissenschaft der Ethik sich aufbaut. Dieser Zusammenhang der beiden untereinander vielfach nahe verwandten Disziplinen, Ästhetik und Ethik, mit dem empirischen Tatsachenmaterial, welches Kunst- und Sittengeschichte darbieten, ist häufig übersehen, noch häufiger nicht genügend ausgenutzt worden. In der vorliegenden Darstellung wird auf ihn aber das größte Gewicht gelegt. Ästhetik und Ethik sind nichts anderes als die Rationalisierung, die begriffliche und systematische Zusammenordnung, der Tatsachen der Kunst- und Sittengeschichte unter einem bestimmten Gesichtspunkt, den man den technischen nennen kann, d. h. mit der Tendenz, die Grundkräfte und Prinzipien des künstlerischen wie des ethischen Lebens zu verstehen und dieses Verständnis, die Erkenntnis der auf diesen Lebensgebieten geltenden Gesetze dem künstlerischen und sittlichen Schaffen und Tun dienstbar zu machen.

Es handelt sich hier um innere, logische Zusammenhänge der wissenschaftlichen Disziplinen, nicht um dasjenige, was in einer Person vereinigt sein muß. Und es sei gerade über diesen Punkt ein Wort gesagt, weil hier gewisse landläufige Mißverständnisse auf dem Wege liegen. Der innere logische Fortschritt der Er-

kenntnis führt von der empirischen, beschreibenden Wissenschaft zur rationalen, begrifflichen, von der induktiven zur deduktiven; er führt von der bloßen Naturbeschreibung oder Naturgeschichte zur Naturerkenntnis, d. h. zum Verständnis der Naturgesetze; er führt von der bloßen Geschichtschreibung zur Geschichtsphilosophie und zur Soziologie; er führt in ähnlicher Weise von der Sittengeschichte zur Ethik, von der Kunst- und Literaturgeschichte zur Ästhetik. Es ist Sache der persönlichen Anlage und des persönlichen Interesses, ob man diesen Schritt vollziehen oder lieber beim historischen Material stehen bleiben und sich nur in dasselbe vertiefen will. Man kann es in der Gegenwart nicht selten aussprechen hören, gerade von den Vertretern der sogenannten Kunstwissenschaft: Eine andere als die historische Betrachtung habe überhaupt keinen wissenschaftlichen Wert. Kein Geringerer als H. Taine hat, wie erwähnt, einer solchen Auffassung Worte geliehen, indem er schreibt: „Was die Wissenschaft selbst betrifft, so hat sie gleiche Neigung zu allen Weisen der Kunst und zu allen Schulen, selbst zu denen, welche am meisten entgegengesetzt scheinen. Sie faßt sie auf als ebensoviele Verkörperungen des menschlichen Geistes; sie glaubt, daß sie um so zahlreichere und überraschendere Möglichkeiten des menschlichen Geistes offenbaren, je zahlreicher und je widersprechender sie einander sind: sie macht es wie die Botanik, die mit gleicher Liebe sowohl den Lorbeerbaum als den Orangenbaum, die Tanne und die Birke betrachtet — sie ist selber eine Art angewandter Botanik, nicht an Pflanzen, sondern an menschlichen Werken" (Philosophie der Kunst I, 16).

Aber diese so verlockend klingende Toleranz, diese unbedingte Gleichheit des Geltens, diese Einschränkung aller berechtigten Forschung auf die Frage, wie die Dinge geworden sind, läßt die Wissenschaft verarmen unter dem Vorgeben, sie unsicheren oder unnützen Besitzes zu entledigen. Indem sie jede Schätzung der Dinge, jede Wertung, für rein subjektiv und persönlich erklärt, vergißt sie, daß die Tatsache des Wertens so alt ist wie die Tatsache des Schaffens, die Kritik so alt wie die Kunst, daß jede Zeit in ihren eigenen Schöpfungen Bedeutendes und Unbedeutendes unterschieden hat, die einen unter ihren schaffenden Künstlern als Meister gepriesen hat, den anderen kühl oder ab-

lehnend gegenübergestanden ist; daß sich der Unterschied zwischen dem Meister und dem Stümper durch das ganze Leben der Kunst hindurchzieht; daß er nolens volens auch unsere ganze historisierende Betrachtungsweise beherrscht, und daß auch die Vertreter der sogenannten rein objektiven Kunstwissenschaft mit Ausdrücken von Lob und Tadel ungemein freigebig sind. Und weil dies so ist, hat auch die Wissenschaft ein Interesse, sich über die Grundlagen des Wertens zu besinnen und seine Voraussetzungen zu rationalisieren.

Wir haben also statt einer einzigen Tatsache, nämlich den Produkten der künstlerischen Tätigkeit aller Zeiten und Länder, auf welche die Anhänger der rein historischen Betrachtung unsere Aufmerksamkeit allein konzentrieren möchten, eine Doppeltatsache: die Produktion als solche und ihre Bewertung, welche zum Teil die Schicksale der Produktion selbst bestimmt. Im Organismus der Wissenschaft gehört beides zusammen. Das empirische Material hat die Fülle des Tatsächlichen, die Mannigfaltigkeit des Anschaulichen für sich. Es hat einen großen Reiz, seinen Verflechtungen bis ins Einzelne nachzugehen, die Abhängigkeitsverhältnisse der geschichtlichen Bildungen aufzuspüren und die zahllosen Varianten verwandter Erscheinungen festzustellen. Aber diese Fülle hat auch etwas Erdrückendes und eben dadurch Einförmiges. Und sie zeigt uns, in je größerer Breite wir sie überschauen, um so sicherer einen anderen Weg. Wie mannigfaltig die geschichtlichen Bildungen des menschlichen Geistes sein mögen — darin sicherlich die Erscheinungen des Naturlebens weit überragend — auch in ihnen steht doch nicht jede Erscheinung schlechthin für sich, ganz unvergleichbar mit anderen; auch hier lassen sich doch gewisse typische Regelmäßigkeiten, gewisse Gesetzmäßigkeiten erkennen und die Fülle des Tatsachenmaterials durch begriffliche Arbeit, durch Vergleichung, Induktion, Abstraktion zusammenordnen und vereinfachen. Gewiß zeigen die Dramen eines Äschylos, Sophokles und Euripides unter sich mannigfache und erhebliche Verschiedenheiten — und wer wollte den schelten, der uns über die Differenz dieser Dichter und etwa über einzelne Entwicklungsphasen ihrer poetischen Tätigkeit aufzuklären unternimmt? Aber daneben bleibt offenbar Raum für eine andere Arbeit. Wir können, indem wir sie untereinander

vergleichen, die allgemeinen Gesetze der griechischen Dramatik ableiten, eine Arbeit, die mit Heranziehung eines viel größeren Materials, als uns heute zu Gebote steht, bekanntlich schon im Altertum von Aristoteles in seiner Schrift über die Dichtkunst in Angriff genommen worden ist. Und so auch sonst. Durch die sorgfältigsten Analysen der einzelnen Stücke Shakespeares, die Feststellung ihrer Quellen, ihrer Chronologie im Entwicklungsgang des Dichters, wird das Studium der inneren Gesetzmäßigkeiten, von denen Shakespeares Dramatik beherrscht wird, und denen sie ihre Wirkung verdankt, nicht überflüssig; und wenn wir nun die gewonnenen Einsichten über die Dramatik der Alten, über die Dramatik Shakespeares, etwa dazu die des klassischen französischen und des spanischen Theaters, dann die Dramatik unserer Klassiker miteinander vergleichen, so gelangen wir auf einem streng wissenschaftlichen Wege, durch Induktion und Komparation, zu einem Einblick in die Gesetzmäßigkeit der dramatischen Komposition überhaupt, der uns erwächst aus dem Studium der Art und Weise, wie, mit welchen Mitteln, durch welche Technik die großen Meister des Dramas ihre gewaltigen Wirkungen erzielt haben.

Es ist nicht anders auf anderen Gebieten, speziell im Bereich der bildenden Künste. Überall liegt heute ein gewaltiges Material an Schöpfungen der Vergangenheit vor. Dieses ganze Material ist von der einen Seite her rein historischer Untersuchung zugänglich. Die Kunstweise, die Ausdrucksfähigkeit, die Formensprache jeder Zeit ist ein Niederschlag der allgemeinen Kulturverhältnisse, ein Symptom der Rassenbegabung, ein Werk einzelner, schöpferischer Künstler und der besonderen Verhältnisse, unter denen ihre individuelle Begabung sich entwickelt hat. Und das alles ist sicherlich ein sich Veränderndes, immerfort in Umgestaltung Begriffenes, bis ins Einzelne hinein sich Differenzierendes. Aufgabe des Kunsthistorikers ist die Darstellung der Entwicklungsgeschichte jedes Werkes, in psychologischer und formaler Beziehung, das plastische Herausarbeiten der Künstlerpersönlichkeiten mit scharfer Bezeichnung dessen, was die Zeit ihnen gab und was sie der Zeit und der Zukunft boten.

Wir vermögen mittels der historisch-vergleichenden Methode nicht nur die Zugehörigkeit der einzelnen Werke zu bestimmten

Kulturen und bestimmten Zeitaltern zu erkennen, sondern wir können darin viel weiter gehen: nicht nur jede Kultur und jede Periode hat ihre eigene Formensprache und Ausdrucksweise, ihren „Stil", sondern jede ausgeprägte Künstlerindividualität; und dieser „individuelle Stil" hat selbst wieder seine Variationen. Wir können oft historisch und biographisch nachweisen, von welchen Umständen, von welchen äußeren Einwirkungen diese Variationen bedingt waren. Anderseits sehen wir auch wieder, wie doch diese individuellen Eigenheiten und Einzelstile in größere Stileinheiten münden; daß es z. B. einen allgemeinen florentinischen Stil gibt, an dem so verschiedene Maler wie Castagno, Botticelli und Ghirlandajo gleichmäßig teilhaben, und daß dieser Stilbegriff nicht nur für die Maler, sondern auch für Bildhauer und Architekten verbindlich sein muß, so daß sich die florentinische Kunst ganz bestimmt von jeder anderen, z. B. der venezianischen abhebt.

Aber so wichtig das alles für unsere historische Erkenntnis vom Werden der Kunst und von der Entwicklung einer bestimmten Kunst in ihrem Zusammenhange mit der Kulturentwicklung ist, so wenig kann es doch die ausschließliche Weise der Betrachtung sein. Ja, es ist doch nicht einmal die Hauptsache, sondern die Nebensache. Denn das höchste Problem, mit welchem man an die Kunst herantreten kann, ist nicht das Problem des Ursprungs, sondern das Problem der Qualität. Die Frage dem Kunstwerk gegenüber: Ist es gut? Ist es wirksam? Hebt es unser Lebensgefühl? — das ist die Frage, mit welcher der Künstler an das Werk herantritt und das ist auch die Frage der Ästhetik.

Und diese Frage ist bei der heute in der Kunstliteratur so exklusiv vorherrschenden historischen Betrachtung außerordentlich in den Hintergrund gedrängt worden, so daß man sie vielfach gar nicht mehr verstehen will. Man nimmt „die Stile kennen" oder „die einzelnen Perioden in der Produktion eines Meisters unterscheiden" oder „bestimmte Werke auf bestimmte Phasen und Ereignisse im Leben eines Meisters zurückführen" für gleichbedeutend mit „Kunst kennen". Für die eigentliche Art der Kunstkenntnis — eben die spezifisch künstlerische oder ästhetische — ist bedeutsam nicht das, was die einzelnen Künstler und

die einzelnen Stile unterscheidet, sondern was die guten Werke aller Zeiten miteinander gemein haben. Es ist nicht so wichtig — wenn man nicht Kunsthistoriker von Fach ist oder mit alten Bildern handelt oder alte Bilder sammelt — die besondere Art zu kennen, wie z. B. die Hände auf den Bildern eines Botticelli sind und seine Formgebung in der Gewandung, und wie sich beides von einem Filippino unterscheidet, sondern vielmehr, was überhaupt eine gutgezeichnete Hand, ein schöngeordnetes Gewand ist. Es ist verhältnismäßig leicht, die Kopftypen verschiedener Meister sich einzuprägen; aber das bleibt doch wesentlich nur ein Gewinn für die historisch-sichtende Betrachtung, — für die künstlerische und ästhetische kommt es darauf an, verstehen zu lernen, was ein „guter“ Kopf ist; sich dahin zu erziehen, daß ein „gutes“ Porträt auch wirklich als solches gewertet werde, stamme es aus welcher Zeit immer, trage es welchen Namen es wolle.

Die künstlerische und ästhetische Betrachtungsweise also leitet uns an, die Frage nach dem Wert als die eigentlich entscheidende dem Kunstwerk gegenüber zu betrachten; als eine Frage, die von der historischen Stellung des Produkts unabhängig ist und es gewissermaßen zeitlos auffaßt. Denn zu allen Zeiten und in allen Stilen hat es „gute“ und „schlechte“ Sachen nebeneinander gegeben; und alle Tage erleben wir, daß Kunstwerke, die einer fernen Vergangenheit angehören, von der stärksten künstlerischen Wirkung sein können. Hier liegt die Wurzel des eigentlich ästhetischen Problems: Auf welche gemeinschaftlichen Gründe, auf welche Gesetzmäßigkeiten geht eine solche Wirkung zurück?

Die wissenschaftliche Ästhetik hat immer zwei Arten von Widersachern gehabt: die einen, welche, gestützt auf die Verschiedenheit und Veränderlichkeit des menschlichen Geschmackes, jeden Versuch als hoffnungslos ansehen, zu irgendwelchen Gesetzen der ästhetischen Wirkung und der künstlerischen Produktion zu gelangen; die anderen, welche die Gesetze des Schönen aus metaphysischen Voraussetzungen zu gewinnen hoffen. Von manchen Seiten wird in Abrede gestellt, daß ein Konstantes oder Typisches in der Kunst überhaupt vorhanden sei. Man huldigt einem extremen Individualismus, welcher die unleugbaren Besonderheiten der einzelnen Künstler und der einzelnen

Werke übertreibt, und in jedem künstlerischen Produkt, wenigstens einer bedeutenden Individualität, ein „factum sui generis“, eine einzigartige Erscheinung, sehen will, einen Typus für sich, welcher mit anderen, typischen Erscheinungen nicht verglichen werden kann.

Eine absolute Entscheidung zwischen jenen verschiedenen Weisen der Betrachtung ist nicht möglich. Die eine wie die andere ist in den wirklichen Erscheinungen fundiert und es kommt im wesentlichen auf unsere Zwecke und unsere vorherrschende Geistesrichtung an, welche Seite wir lebhafter ins Auge fassen wollen. Es gibt so wenig eine Entscheidung zwischen Kunstgeschichte und Ästhetik, wie es eine Entscheidung zwischen Biographie und Psychologie geben kann, sondern immer nur ein ergänzendes Nebeneinander; kein Entweder—Oder, nur ein Sowohl—Als auch. Es gibt allgemeine Gesetzmäßigkeiten des geistigen Lebens, obwohl jeder Mensch, und zwar um so mehr, je bedeutender er ist, eine Person für sich ist, und es gibt typisch-konstante Erscheinungen im Leben der Kunst, obwohl jedes Kunstwerk eine Individualität ist, und zwar um so mehr, je vollkommener es ist. Dem Historiker, welcher der Entwicklung der künstlerischen Sprache und ihrer Ausdrucksmittel nachgeht, welcher das Wachstum und die Umgestaltung der einzelnen künstlerischen Persönlichkeit in den verschiedenen Phasen ihres Schaffens verfolgt, der sein Auge schärft für die feinsten Differenzen des Stils und der Ausdrucksweise, für die verborgensten Spuren des Einflusses, der von außen auf die künstlerische Individualität ausgeübt wird und ihre Formgebung umgestaltet — dem Historiker liegt die Versuchung nahe, nur Verschiedenheiten zu sehen, eine unübersehbare Fülle von völlig differenzierten Gebilden. Der Kunstphilosoph wiederum, der das Allgemeine, das Gesetzmäßige sucht und suchen muß, wird unter Umständen das Individuelle zu stark vernachlässigen und sich den Vorwurf der Verflüchtigung, den Vorwurf der Gewaltsamkeit den Tatsachen gegenüber, kaum ersparen können. Auf beiden Seiten aber möge man trachten, sich zu verstehen. Beide Seiten haben ihre volle Berechtigung.

So gewiß wie die Verschiedenheit des künstlerischen Schaffens einzelner Zeiten und einzelner Individuen ist die Tatsache, daß Gebilde verschiedener Provenienz und verschiedenen Stiles gleich-

mäßig als ästhetisches Objekt wirken, d. h. uns in den ästhetischen Zustand einer regen Phantasietätigkeit, einer erhöhten Lebensstimmung und spezifischer Lustgefühle versetzen. Wäre das nicht der Fall, würden die Urteile der Menschen über „schön“ und „unschön“ oder über „gut“ und „böse“ ganz und gar auseinandergehen und weder im großen noch im kleinen irgendwelche Einstimmigkeit aufweisen; würden die Werke, welche ein bestimmtes Volk oder eine bestimmte Zeit hervorgebracht hat, anderen Menschen und anderen Zeiten vollkommen unverständlich sein und gar keinen eigentlich künstlerischen Eindruck hervorbringen, so könnte es natürlich eine Ästhetik, wenigstens eine Ästhetik als empirisch begründete Wissenschaft, nicht geben. Es würde dann nichts anderes geben als subjektive Meinungen über „schön“ und „häßlich“, von ganz isolierter, zufälliger Beschaffenheit auf der einen Seite, und die rein geschichtliche Darstellung des Verlaufs der Kunstgeschichte, der Literaturgeschichte, der Sittengeschichte auf der anderen Seite, aus welcher dann selbstverständlich alles kritische Salz herausdestilliert werden müßte, weil das ja vom wissenschaftlichen Standpunkt aus wertlose Zutat wäre. Es könnte aber auch keine Naturwissenschaft geben, wenn das Geschehen in der Körperwelt keine typische Regelmäßigkeit aufwiese, wenn jeder Fall für sich stände und mit keinem anderen vergleichbar wäre.

Es gibt wirklich einen solchen reinen Relativismus, einen solchen extremen Individualismus auf ästhetischem Gebiete, wie es ihn auch auf ethischem gibt; die Meinung, daß es für die Wissenschaft keine Unterschiede zwischen Kunstwerken gebe, daß alle auf einer Stufe ständen. Er stützt sich hier auf die starken Kontraste der Sittengeschichte, dort auf den Wechsel des Geschmacks und die Schwierigkeit, sich in die Denk- und Gefühlsweise anderer Zeiten und Völker einzuleben. Aber er wird durch die offenkundigsten Tatsachen auch beständig widerlegt. „Und die Sonne Homers, siehe, sie leuchtet auch uns“ — das bezeichnet eine Wahrheit, die sich immerfort erneut.

Freilich fällt von der Kunst vergangener Zeiten vieles ab, was uns ästhetisch fremd und gleichgültig wird und nur noch archäologisches und historisches Interesse für uns hat; aber wie vieles, eben das Beste und Größte, bleibt auch bestehen und

wirkt fort und fort im Reiz der ursprünglichen Schönheit, der sich jeder Generation erneut. Nichts anderes meint ja der vielverwendete Begriff des „Klassischen“ als dasjenige, was die Fähigkeit hat, als ein künstlerisch Wirksames fortzubestehen, auch nachdem alle zufälligen Reize, die nur für eine bestimmte Zeit und ihre Stimmungen vorhanden, abgeblaßt und verflüchtigt sind. Und nichts anderes kann der letzte Zweck aller künstlerisch-historischen Bildung sein als dazu anzuleiten, auch in Werken vergangener Zeiten oder entlegener Kulturen aus einer uns fremd gewordenen Ausdrucksweise die Möglichkeit ästhetischen Genießens zu schöpfen, uns das ästhetische Fühlen vergangener Zeiten soweit als möglich wieder lebendig zu machen.

Die identische Wirkung der Kunstwerke muß auf etwas Gemeinsames in den Objekten zurückgehen und es liegt auf der Hand, daß die Erkenntnis dessen, was in verschiedenen Produkten das gemeinsam Wirkende ist, von der höchsten Bedeutung für das Verständnis des künstlerischen Schaffens und für eine richtige Bewertung der künstlerischen Produkte ist. Nicht minder gewiß ist die Tatsache, daß in dem ungeheuren Material, das uns die Kunstgeschichte bietet, große Unterschiede in bezug auf die ästhetische Wirkung bestehen; daß viele Werke der Vergangenheit diese ästhetische Wirkung in hohem Grade hervorbringen, während sie bei anderen ausbleibt; daß wir infolgedessen die Meisterwerke von den geringeren, die Zeiten der Blüte von den Zeiten des Aufsteigens und des Niedergangs trennen, und es ergibt sich von selbst der Versuch, diese auch von der historischen Betrachtung nicht geleugneten Tatsachen aus ihren inneren Gründen zu verstehen.

Hier aber entsteht nun alsbald eine neue Frage: Hat es einen Sinn, der Ästhetik, ebenso auch der Ethik, eine Bedeutung als p r a k t i s c h e, als technische Disziplin, als eine „Kunstlehre“, beizulegen? Das heißt: kann ästhetische Erkenntnis, ästhetisches Verständnis, irgendwie als ein Hilfsmittel des Könnens und Machens, des künstlerischen Schaffens, gelten? Oder ist sie im besten Falle als eine rein reflektierende Disziplin anzusehen, welche dasjenige, was in der praktischen Kunstübung vor sich geht und in der Geschichte der Kunst vorliegt, nur unter

gewisse systematische Gesichtspunkte bringt oder nach seinen psychologischen Zusammenhängen erklärt — gut vielleicht für den Philosophen, aber ganz überflüssig, ja vielleicht sogar hemmend und ein unnützer Ballast für den tätigen, schaffenden Menschen?

Es scheint unmöglich, diese Frage mit einem einfachen Ja oder Nein zu beantworten; man muß ihren Sinn genauer begrenzen. Zunächst ist eines zu sagen. Die Auffassung gewisser Grundcharaktere, gewisser allgemeiner Voraussetzungen und Bedingungen für die Entstehung des ästhetischen Zustandes, für die Wirkung von Kunstwerken, würde offenbar auch dann einen theoretischen und wissenschaftlichen Wert haben, wenn man geneigt wäre, in Abrede zu stellen, daß eine solche theoretische Erkenntnis praktisch für den Schaffenden irgend etwas bedeuten, irgendeinen, wenn auch nur regulativen Einfluß auf seine Tätigkeit ausüben könne. Sie müßte jedenfalls unseren Einblick in die innere Gesetzmäßigkeit der Kunst und ihren Zusammenhang mit den Gesetzen der menschlichen Seele vertiefen. Das muß aber doch auch gewisse praktische Konsequenzen haben. Kaum wird jemand so töricht sein wollen, den Produzierenden auf künstlerischem Gebiet von aller Berührung mit den Schöpfungen der Vergangenheit und der in ihnen steckenden Erfahrung ablösen zu wollen. Das hieße ja ihm zumuten, leichtsinnig auf sein ganzes Kulturerbe zu verzichten; mit jenem Nichts zu beginnen, mit welchem einst in grauer Vorzeit unsere Ahnen begonnen haben. Das wäre ein durchaus falsch verstandenes Streben nach Originalität; ein Rousseausches Naturevangelium in der Kunst: werft die Kultur zum Teufel und kehrt in die Wälder, d. h. zum Primitiven, zurück! Aber wie wir heute — wenn wir nicht gerade im Lager der Anarchisten uns befinden — auf sozialem Gebiet nicht meinen, daß wir erst die Kultur und ihre Schöpfungen zerstören müssen, um echte Menschen zu werden, sondern uns vielmehr zu dem Glauben bekennen, daß von allen Fortschritten nur die Bestand haben, welche an das geschichtlich Gewordene angeknüpft werden, so ist es auch auf dem Gebiete der Kunst. Wie wild sich auch manche Fortschrittsstürmer auf diesem gebärden, gleich als gelte es die Kunst erst zu erfinden — in Wahrheit gilt der Schlachtruf: „Los von der Vergangenheit, los von

der retrospektiven Kunst, los von der memorierten und manierierten Kunst!" immer nur bestimmten, im Ausleben begriffenen, abgebrauchten Formensystemen und bedeutet in der Regel nichts anderes als dies: Holt euch eure Ausdrucksmittel wo anders, lernt an solchen Schöpfungen der Vergangenheit, an denen eure Vorgänger achtlos vorübergegangen sind! So eifert man im Zeitalter der beginnenden Renaissance gegen die Gotik, deren Formensprache und Ausdrucksweise man müde geworden war, und an der man nur noch das Handwerksmäßige, Schablonenhafte in der Lösung jeder beliebigen Aufgabe sah; so erhebt sich mitten im blühendsten Rokoko, der Gotik, der Renaissancekunst, plötzlich der Ruf nach der Formenstrenge der Antike, nach Nüchternheit, Klarheit, der zum Neuklassizismus und zum sogenannten Empirestil geführt hat; so begeistert man sich unter der Herrschaft dieses Neuklassizismus mit einem Male wieder für die lange geschmähte und als barbarisch verschriene Gotik und die romantische Kunst des Mittelalters, um einige Jahrzehnte später die Formensprache der Renaissance für das Alleinseligmachende zu erklären. Wie ungeheuer waren die Wirkungen, welche das Studium Shakespeares auf die ganze Dramatik des 18. und 19. Jahrhunderts ausgeübt hat. Wie hingebend und eingehend haben sich Lessing, Goethe, Grillparzer mit Shakespeare beschäftigt. Wie groß war der Einfluß, den das spanische Theater, Calderon und Lope de Vega auf Grillparzer ausgeübt haben. Sehen wir doch aus seinem Nachlasse, wie er Dutzende von Stücken mit der Feder in der Hand durchgearbeitet hat. Wie eingehend haben sich Männer wie Schinkel und Gottfried Semper, wie Hansen und Ferstel mit der ganzen Kunst der Vergangenheit vertraut gemacht. Dazwischen hindurch vernehmen wir freilich immer auch den Ruf: „Zurück zur Natur!" Aber daß das nur cum grano salis zu verstehen ist, daß dabei nicht die Natur in puris naturalibus gemeint ist, sondern eine schon durch die Kultur irgendwie zugerichtete Natur, d. h. daß man nicht wirklich ganz von vorne anfangen und alles über Bord werfen will, was frühere Zeiten erarbeitet haben, sondern nur einiges beseitigen, was aus früheren Zeiten unbequem geworden war: das zeigte uns ganz besonders der Ausgang des in der Gegenwart laut gewordenen

Kampfrufes gegen die Vergangenheit und die auf ihrer systematischen Bearbeitung sich aufbauende Ästhetik, die Polemik gegen alle retrospektive Kunst. Denn wie groß ist unser Erstaunen, wenn wir nun von solchen theoretischen Darlegungen zu dem Wirken dieses neuen Naturalismus selbst, uns wenden und bei einiger Vertrautheit mit den Tatsachen der künstlerischen Überlieferung unschwer bemerken, daß auch er, der sich so wild gebärdet, die künstlerische Überlieferung nicht entbehren kann; daß er in vielem und vielem nicht einmal von der Antike loskommt, sondern ihre Formen nur aus dem gewohnten Zusammenhange reißt und willkürlich umbildet; daß er den Schein des Neuen erweckt, indem er bei weniger bekannten Formenkreisen, in Vorderasien, in Ostasien, im skandinavischen und keltischen Norden Europas verschämte Anleihen macht und damit dem Bedürfnis nach Wechsel, nach Ersatz abgebrauchter, konventionell gewordener Formen, nach Freiheit der künstlerischen Erfindung, Genüge zu tun versucht.

Es soll natürlich den heutigen „Modernen" daraus kein Vorwurf gemacht werden, daß sie neue Wege durch neue Vorbilder, neue Anknüpfungen zu finden trachten; so wenig wie man den Künstlern der Renaissance einen Vorwurf daraus machen kann, daß sie bei den Alten in die Lehre gingen; so wenig als man einem Semper wird vorwerfen wollen, daß er bei den großen Meistern der Renaissance in die Lehre ging. Niemand, der auf den Schultern von Generationen steht, kann ganz von vorne anfangen. Dies nur zu versuchen, wäre ein ganz falsches Streben nach Originalität. Wer alles aus sich allein nehmen wollte, der würde damit nur ein Narr auf eigene Faust. Nur auf dem Boden der Gesetzlichkeit und Notwendigkeit, der durch vorausgegangene Arbeit geschaffen worden ist, kann sich das wirklich Geniale erheben. Das gilt von der Wissenschaft; das gilt ebenso von der Kunst. Es gibt gar keinen großen Meister, in dessen Entwicklung man nicht die Wurzeln aufweisen könnte, die er in den nährenden Mutterboden der Vergangenheit geschlagen und durch die er aus diesem Lebenssaft gewonnen hat. Und so hat selbst Taine, der große Gegner der Ästhetik, nicht umhin gekonnt, schließlich eine Wertabstufung in den Kunstwerken anzuerkennen und von dem Künstler zu sagen: Sein Werk wird

um so schöner sein, wenn es außer seiner Arbeit und seinem Geiste noch den Geist und die Arbeit des ganzen, ihn umgebenden Volkes und all der ihm vorausgegangenen Geschlechter enthält.

Die Tatsache dieses Zusammenhanges kann man keiner Zeit und keinem Individuum zum Vorwurf machen. Aber: von dem Erbe der Vergangenheit zehren und es ableugnen, ja den Erblasser beschimpfen, das ist wenig anständig. „Pereant qui ante nos nostra dixerunt“: so wunderlich könnte nur derjenige sprechen, der sich einbildet, ein Autochthon zu sein. Wer sich's zur Ehre hält, von vernünftigen Vorfahren abzustammen, wird ihnen doch mindestens ebensoviel Menschensinn zugestehen, als sich selbst (Goethe).

Daraus geht hervor, daß sich auch die Frage nach einer möglichen praktischen Bedeutung der Ästhetik ebenso wie die Frage: „Ist Kunst wissenschaftlich Kunstgeschichte oder Kunstphilosophie?“ nicht kurzerhand erledigen läßt, wie oftmals geglaubt wird. Gewiß: alle Ästhetik ist Theorie, Reflexion und als solche etwas anderes als Tun und Machen. Aber wer wollte heute noch den alten Gegensatz zwischen Theorie und Praxis dadurch schlichten, daß er ein Entweder—Oder aufstellt. Hier kann es sich doch nur um ein Und, Theorie und Praxis, handeln. Gewiß ist theoretisches Verstehen etwas anderes als das Selber-Machen-Können; und gewiß wird der reine Theoretiker ohne praktische Schulung vor den Dingen des Lebens oft Schiffbruch leiden. Aber daß der unbelehrte, der die Theorie entbehrende, nur empirisch, d. h. oft rein mechanisch oder instinktiv, verfahrende Praktiker an alle höheren Aufgaben nicht hinanreicht, das braucht wohl nicht erst ausführlich dargelegt zu werden.

Ohne Physik und Mechanik würden wir keine Eisenbrücken über Gebirgsschluchten bauen können, ohne Anatomie und Physiologie würde unsere Heilkunst bald wieder auf den Standpunkt des Dürrkräutlers herabsinken. Aber wie, wenn nun der Physiologe dem Mediziner sagen wollte: „Ich erforsche den Zusammenhang der Lebensvorgänge und die Ursachen der Krankheiten; das muß euch genügen. Der Versuch, daraus Regeln für eine vernunft- und naturgemäße Lebensweise abzu-

leiten oder Mittel, um den erkrankten Körper zu heilen, ist ganz müßig und führt ins Bodenlose.“ Es wäre dasselbe, wie wenn der Physiker oder Chemiker dem Techniker sagen wollte: „Wir können nichts anderes tun, als die gegebenen Tatsachen der Natur zusammenstellen und auf ihre gesetzliche Ordnung hin untersuchen. Aber laßt euch nicht einfallen, noch mehr zu verlangen und etwa aus der Erkenntnis dieser Zusammenhänge Regeln gewinnen zu wollen, wie den Bedürfnissen der Menschheit zu dienen sei und die in ihrer Gesetzmäßigkeit erkannten Naturkräfte in den Dienst der menschlichen Zwecke gestellt werden können.“

Außer dem reinen Historismus, der nur erklären und erläutern aber nicht werten will oder die Wertung wenigstens nur als eine rein subjektive Zutat, nicht als Aufgabe wissenschaftlicher Betrachtung erklärt, und der auch jede abstrahierende Betrachtung scheut, finden wir auch einen Teil der Künstler selbst als Gegner jeder Ästhetik — freilich nur dann, wenn der Ästhetiker etwas tadelt; einen Künstler, der sich die lobende Kritik verbeten hätte, dürfte es kaum geben. Manches in dieser Gegnerschaft der Künstler ist übrigens gewiß verständlich.

Dürfen wir also diesen immer wieder und namentlich in der Gegenwart ertönenden Ruf nach völliger Unabhängigkeit des Künstlers von der Tradition nicht allzu ernst und allzu wörtlich nehmen, so ist ein anderer Einwand gegen die Ästhetik als praktische oder technische Disziplin größerer Beachtung wert. Man könnte sagen, daß dasjenige, was für die künstlerische Bildung Wert hat, nur der unmittelbare Verkehr mit dem Besten der vergangenen Kunst sei; daß dieser allein und nicht irgendwelche abstrakte Regeln und Reflexionen seine Anschauung zu befruchten und zu klären, seinen Geschmack zu läutern imstande sei.

Es ist ja keine Frage, daß zwischen der Art des künstlerischen Schaffens und einer analysierenden und begrifflichen konstruierenden Wissenschaft wie der Ästhetik eine tiefe Kluft besteht. Der Künstler schafft naiv aus der Fülle seiner Persönlichkeit heraus: sein Schaffen ist Eingebung, phantasiemäßiges Erleben, inneres Schauen, und in allen diesen Stücken ist der wissenschaftliche Arbeiter das Gegenteil. Die Ästhetik löst das Schöne und die

Kunst durchaus in begriffliche Beziehungen auf. Daher kommt es, daß Künstler oft gar nicht verstehen, was die Ästhetik überhaupt will; daß es ihnen scheint, als ob sie in das Schöne und die Kunst etwas völlig Fremdes hineintrage, ihnen und ihrem Schaffen, das sie als ein Lebendiges, Einheitliches, Unbegriffliches wissen, etwas Leeres, Totes, Abstraktes unterschiebe und trotzdem in der groben Selbsttäuschung lebe, von der Kunst zu sprechen und ihr Wesen erkannt zu haben (Volkelt). Aber es ist nicht schwer, die heillose Konfusion deutlich zu machen zwischen Subjektivem und Objektivem, zwischen dem Erkennen und seinem Gegenstande, die hinter solchen Vorwürfen steckt. Denn man kann von der Kunstlehre, weil sie Erzeugnisse anschaulicher Phantasie untersucht, doch nicht verlangen, daß sie auch ihrerseits den Weg anschaulichen Vorstellens nicht verlasse und ihre Resultate in sinnlich greifbarer Form gewinne und darbiete, was eben doch, solange Wissenschaft Wissenschaft bleibt, unmöglich ist (Spitzer).

Auf der anderen Seite aber zeigt es sich, daß Künstler zu allen Zeiten versucht haben, auf dem Gebiete der Kunst den Gewinn dieser Berührung mit den Meisterwerken der Vergangenheit aus dem Reich der bloßen Anschauung und Intuition auch zu einer theoretischen Erkenntnis zu erheben und auf Regeln zu bringen. Unsere Klassiker, Lessing und Schiller, Goethe und Grillparzer, waren gewiß große produktive Geister; aber sie sind zugleich auch Väter unserer Kunstwissenschaft; ästhetische Untersuchungen, Nachdenken über die künstlerische Tätigkeit, über die Gesetze der künstlerischen Wirkung, ziehen sich durch ihr ganzes Leben neben der eigentlichen Produktion hin. Semper ist ebenso groß als Ästhetiker wie als Architekt, vielleicht viel origineller; und wieviel den großen Meistern der Renaissance, einem Leonardo, einem Alberti für die Förderung der Kunsttheorie zu danken ist, hat man erst in neuerer Zeit erkannt, als man anfing, auch ihren literarischen Werken sorgfältiges Studium zu widmen. Und auch in der Gegenwart sehen wir, daß zahlreiche Künstler sich mit ästhetischen Überlegungen zusammenhängend beschäftigen. Es seien aus dem Bereich der bildenden Künste nur Adolf Hildebrand, Max Klinger, Walter Crane und Paul Schultze-Naumburg genannt, wäh-

rend unter den Musikern wohl in allererster Reihe an Richard Wagner gedacht werden muß, ein geradezu überwältigendes Beispiel dafür, wie Ausbildung bestimmter ästhetischer Theorien und ganz individuelles künstlerisches Schaffen Hand in Hand gehen können. Es ist richtig, daß der Versuch, aus der Gesamtanschauung der Kunst verschiedener Zeiten und Völker eine allgemeine Kunsttheorie abzuleiten, erst dem Ende des 18. Jahrhunderts und der Philosophie des 19. Jahrhunderts angehört; aber die Fixierung technisch-praktischer Kunstregeln ist überall vielleicht ebenso alt wie die entwickelte Kunst selber. Schon das Altertum hatte seine kanonischen Schriften über Baukunst, Bildkunst, Malerei, Musik. Wir wissen, daß schon in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts vor Christus der griechische Bildhauer und Erzgießer Polyklet einen „Kanon", d. h. Musterverhältnisse der menschlichen Gestalt, schuf, den er nicht auf realistischem, sondern auf idealistischem Wege fand und berechnete; den er auch nicht nur künstlerisch seinen eigenen Schöpfungen zugrunde legte, sondern den er in einem Buche, das er über diesen Gegenstand schrieb, aller Welt zugänglich machte. Auch Vitruvius hat einen Kanon der menschlichen Proportionen überliefert und dieser ist nicht der polykletische, sondern ein jüngerer. Im ganzen Mittelalter bestand neben der lebendigen Kunstübung zugleich eine theoretische Tradition in den Bauhütten, welche neben rein technischen Erfahrungen über Steinschnitt und Gewölbekonstruktion wahrscheinlich gewisse allgemeine Gesetzmäßigkeiten des Stils, gewisse Maßverhältnisse, festlegte. Aus der Zeit der Renaissance stammen Vignolas Regeln der fünf Säulenordnungen und die Bücher über Architektur von Sebastiano Serlio, welche lange Zeit die Hauptquelle bildeten, aus der die Baumeister Europas ihre theoretischen Kenntnisse schöpften. Die ältere Musik war vielleicht in höherem Grade Gelehrsamkeit als Kunst und durchgängig von bestimmten Regeln der Harmonik, des Satzes, der Stimmführung beherrscht. Das alles betrifft ja freilich zum großen Teil andere, weniger abstrakte, mehr technische Dinge als dasjenige, was heute Gegenstand ästhetischer Erörterung zu sein pflegt; aber es zeigt uns doch, wie schon angedeutet wurde, daß man zu keiner Zeit dem lächerlichen Wahne huldigte, die Originalität und Schaffenskraft eines Künstlers könne dadurch beein-

trächtigt werden, daß er etwas lernen müsse, d. h. daß man ihm die Erfahrungen früherer Zeiten zu Nutzen mache.

So dürfen wir wohl getrost sagen: Wer durch dasjenige, was andere vor ihm geschaffen haben, ganz und gar in Fesseln geschlagen und zum sklavischen Nachbeter herabgedrückt würde, an dem könnte die Kunst nicht viel verlieren, auch wenn er von aller Last der Vergangenheit befreit wäre; wem in Verkehr mit den großen Geistern der Vergangenheit nichts einfällt, dem fällt auch nichts ein, wenn man ihn mit seinem Geiste allein läßt. Denn den Geist, d. h. die ausgesprochene, eigenartige Individualität, überflüssig zu machen, das kann niemals der wahre Sinn einer Beschäftigung mit der Vergangenheit, sei es in Kunst, sei es in Wissenschaft, sein. Nur sie zu wecken, sie zu stärken, sie zu kultivieren und zu bereichern, darum allein kann es sich handeln.

Ob diese Berührung nun mehr in der Form der unmittelbaren Anschauung oder mehr durch Vermittlung von Begriffen, also auf dem Wege der Reflexion, erfolgt und Erfolg hat, das ist schließlich mehr Sache der individuellen Eigenart als allgemeiner Feststellung. In bezug auf die praktische Leistungsfähigkeit der Ästhetik hat Schiller, der höchste Kraft der Produktion mit tiefer ästhetischer Einsicht verband, das Maßgebende in einigen Worten eines Briefes an seinen Freund Körner gesagt: „Alle Erweiterung in der Kunst muß vom Genie kommen; die Kritik führt bloß zur Fehlerlosigkeit“ (3. Februar 1794).

Hier muß eines hervorgehoben werden, das mit der allgemeinen Ansicht vom Wesen und von der Aufgabe der Ästhetik, welche in diesem Buche vertreten wird, eng zusammenhängt. Die Ästhetik wird hier aufgefaßt als eine normative oder technische Disziplin. Es wurde gesagt, ihre Aufgabe sei es, in prinzipiellen und abstrakten Überlegungen, gestützt natürlich auf das empirische Material der Kunstgeschichte, auf die großen Kunstschöpfungen aller Zeiten und Völker, die Gesetze zu erforschen, auf denen die ästhetische Wirkung beruht, und sie als Norm und Kriterium für verständiges Schaffen und verständnisvolles Genießen auszubilden und zu überliefern. Wenn dies überhaupt ein möglicher Standpunkt sein soll, so muß vorausgesetzt werden, daß es überhaupt ästhetische Wirkungen aus der geschickten und

künstlerischen Gestaltung einer sinnlichen Mannigfaltigkeit, daß es, wie die ältere Theorie sagt, eine „freie", d. h. nicht unlösbar mit einem bestimmten Inhalt und seiner Bedeutsamkeit verknüpfte Schönheit gebe. Wird dies in Abrede gestellt, so bleibt für die Ästhetik eigentlich nichts mehr übrig als der eine, freilich fundamentale und wuchtige Satz: Der wahre Künstler ist zugleich ein großer Mensch, der die tiefsten und gewaltigsten Lebensinhalte seiner Zeit im Gefühle erfaßt und sie in seinen Schöpfungen zu sinnlicher Erscheinung und Darstellung bringt, so daß auch andere von diesen Inhalten als von eigenen Gefühlserlebnissen mächtig ergriffen werden. „Je mehr das Leben des Künstlers von großen allgemein-menschlichen Gefühlen oder großen Ausnahmsgefühlen bestimmt wird, desto größere Kunst schafft er" (Key). Es gibt also nach dieser Anschauung nur den einzigen Imperativ der Ästhetik: Wer künstlerisch schaffen will, suche ein großer, innerlich bedeutender, vielsagender Mensch zu werden; und nur das einzige Kriterium der Kritik: Ästhetisch wertvoll ist dasjenige, was einen bedeutenden Lebensinhalt sinnlich zu verkörpern vermag.

Es ist klar, daß man darauf keine wissenschaftliche Disziplin bauen kann. Denn das Bedeutungsvolle ist eine rein subjektive Kategorie. Was dem einen bedeutungsvoll erscheint, ist dem anderen gleichgültig; was die eine Zeit, die eine Kulturstufe aufs tiefste bewegte, das ist einer anderen fremd geworden. Diese Auffassung ist in der Gegenwart sehr viel weiter verbreitet, als man denken sollte; sie geht theoretisch mit dem Kampfe gegen die Berechtigung und gegen den Wert der Ästhetik, mit der Zurückdrängung dieser Disziplin gegen die Kunstgeschichte, praktisch mit der Vernachlässigung der formalen Durchbildung, mit der Gleichgültigkeit gegen die schöne Form Hand in Hand. Dieses Vorschlagen des Inhaltlichen gegenüber dem Formalen ist ein charakteristisches Kennzeichen einerseits einer unentwickelten, ihrer technischen Mittel noch nicht ganz Herr gewordenen, anderseits einer dekadenten, auswachsenden Kunst. Aus diesem Gedankenkreise erwächst jene Auffassung, welche Bände kunstgeschichtlichen Materials zusammenträgt, ohne sich überhaupt ein ästhetisches Urteil zu gestatten, welche Kunstgeschichte, namentlich Studium der bewegenden Ideen der einzelnen Perioden, Stu-

dium des Milieus, von dem der Künstler angeregt wurde, und das ihm Eindrücke und Anschauungen liefert, Psychologie des Künstlers, Zergliederung der Genesis seiner Werke, Studium ihrer einzelnen Phasen, soweit sie irgend urkundlich zu verfolgen sind, an Stelle einer ästhetischen Würdigung und Vergleichung mit allgemeineren Maßstäben treten läßt und welche, nachdem das Historische über den Zusammenhang eines Künstlers mit einer Zeit und ihren bewegenden Ideen und die Abhängigkeit seiner Ausdrucksmittel von den Vorgängern gesagt ist, nichts mehr vorzubringen weiß als die banalsten Phrasen des gewöhnlichen Kunstgeschwätzes; die Auffassung, welche sich die Kritik des Kunstwerkes überhaupt verbittet, weil das echte Kunstwerk, geboren aus den geheimnisvollen Tiefen der Künstlerseele, eben von allen verstanden sein will, gleichwie ein Werk der Natur, das seine eigene Sprache redet und seinen eigenen Gesetzen folgt. Die Form ist ja nur dazu da, um dem Innerlichen der Künstlerseele Ausdruck zu verschaffen; wenn sie wirkt, im Sinne des Künstlers wirkt, so hat sie ihren Zweck erreicht; im übrigen ist sie ganz nebensächlich.

Nun, es ist wohl nie jemandem eingefallen, diesen Gedanken auf die Spitze zu treiben, weil man damit eben aus dem Bereiche der Kunst oder des ästhetisch Wirkungsvollen überhaupt heraustreten würde. Das Bedeutungsvolle der Lebensäußerungen, welche der Künstler darstellen will, macht noch keine Kunst; ohne eine gewisse Herrschaft über die Darstellungsmittel vermag kein Künstler, auch beim reichsten und tiefsinnigsten Innenleben, Kunstwerke hervorzubringen. Kunst kommt von Können; ein Künstler, der nichts kann, der die Handgriffe seiner Kunst nicht versteht, ihre allgemeinen technischen Verfahrungsweisen sich nicht angeeignet hat, wird keinen Eindruck hervorbringen, weil er keinen Ausdruck herausbringt; weil er nicht sinnlich erlebbar machen kann, was in ihm vorgeht, weil er, je tiefer er ist, um so mehr, nach dem bekannten Kontrastgesetze in Gefahr ist, lächerlich zu werden. Daß der Künstler etwas können müsse, um einen bedeutungsvollen Lebensinhalt sinnlich zu verkörpern, das ist sozusagen eine selbstverständliche Voraussetzung, die zur Not auch unausgesprochen bleiben kann; nur daß die Form, abgesehen von dem, was sie verkörpert oder ausdrückt, noch ein

selbständiges Moment des Gefallens bilde, einen integrierenden Bestandteil der ästhetischen Wirkung, das wird in Abrede gestellt.

Die in diesem Buche vertretene, entgegengesetzte Meinung wird erst später eingehend begründet und völlig deutlich gemacht werden können, wenn der Begriff der „Form“ und seine Anwendung in den bildenden Künsten dargelegt worden sein wird. Einstweilen soll nur dies bemerkt werden: bloß mittels des Formbegriffs kann man dazu gelangen, sich darüber klar zu werden, was denn eigentlich den ästhetischen Gemeinbesitz der Menschheit bilde, sich den Einblick in die innere Gesetzmäßigkeit zu erobern, welche Werken ganz verschiedener Perioden und ganz verschiedenen Inhalts unvergängliche Wirkung sichert, und auch da, wo uns der Inhalt ganz fremd oder unverständlich geworden, immer noch ästhetische Wirkungen ermöglicht.

II. Kapitel

Die Faktoren im künstlerischen Produkt

Nachdem die bisherigen Erörterungen den Boden geebnet haben, soll nun an das Studium der ästhetischen Erscheinungen selbst herangetreten werden. Es wurde das Reich der Kunst in seinen so vielgestaltigen und durch die ganze Geschichte sich hindurchziehenden Schöpfungen als das empirische Material bezeichnet, auf welchem die Wissenschaft der Ästhetik als eine begriffliche oder rationale Disziplin aufzubauen ist. Man muß also zunächst den Versuch machen, in einer sorgfältigen Analyse die allgemeinsten Eigenschaften und Zwecke aller künstlerischen Produktion festzustellen. Dies ist eine Aufgabe nicht historischer, sondern begrifflich-philosophischer Natur.

Nimmt man irgendein beliebiges künstlerisches Produkt einer beliebigen Kunstgattung, einer beliebigen Zeit, sei es ein Drama, ein Musikstück, ein Bild, eine Statue, einen Tempel, so hat man in dem, was man die Wirkung des Kunstwerks nennt, einen Komplex mehrerer Faktoren. Man kann ihrer zunächst d r e i unterscheiden. Im Mittelpunkte steht das Werk selbst, irgendwie durch sinnliche Mittel objektiviert, d. h. aus der subjektiven Phantasie seines Schöpfers in die anderen zugängliche Wirklich-

keit eingeführt; ihm voraus liegt eine bestimmte persönliche Beschaffenheit des Schaffenden, die Seele des Künstlers, wenn man so sagen will; und aus dem fertig hingestellten, dem objektivierten Werk erwächst ein bestimmter Zustand, eine bestimmte seelische Erregung dessen, auf den das Werk wirkt: der ästhetische Zustand des Genießenden, der künstlerische Genuß.

Es ist klar, daß von diesen drei Faktoren keiner weggedacht werden kann, ohne die Sache selbst aufzuheben. Wo keine schaffende Phantasie, wo kein Erfinder, kein innerlich Schauender, da ist natürlich kein Kunstwerk, obwohl trotzdem S c h ö n e s vorhanden sein kann, wie die einfache Tatsache beweist, daß es nicht nur ein Kunstschönes, sondern auch ein Naturschönes gibt, d. h. daß ästhetische Wirkungen und Eindrücke auch da möglich sind, wo der Künstler, wenigstens im gewöhnlichen Wortsinne, fehlt, und nur ein Objekt, eine gegebene Wirklichkeit vorhanden ist, die wie ein Kunstwerk, d. h. ästhetisch, zu wirken vermag. Die genaueren Unterschiede zwischen Natur- und Kunstschönem, die relativen Vorzüge des einen vor dem anderen zu erörtern, ist hier noch nicht die Stelle. Es soll nur mit einem Worte auf den Unterschied hingewiesen werden, der die gegenwärtige Betrachtung gerade zu unterstützen geeignet ist.

Alles, was Kunstwerk ist, verhält sich zur Entstehung ästhetischer Zustände anders als die Erzeugnisse der Natur. Denn diese k ö n n e n zwar unter Umständen als ästhetische Objekte aufgefaßt werden und dem entsprechend wirken; aber o b es geschieht, bleibt dem Zufall, der jeweiligen Stimmung und Situation des Betrachters anheimgegeben. Beim Naturobjekt, auch wenn es gefällt oder mißfällt, ist der Gedanke nicht zu eliminieren, daß es, wenn überhaupt zu einem Zwecke, jedenfalls nicht zu dem Zwecke, dem Menschen zu gefallen, hervorgebracht ist. Anders verhält es sich mit dem Kunstwerk. Sein Urheber hat es mit der Absicht, ästhetisch Reizvolles zu schaffen, gebildet: es hat offenbar seinen Zweck verfehlt, wenn es jedes Reizes bar ist. Ein Urteil der Verwerfung hat hier offenbar eine viel schlimmere Bedeutung als bei einem mißfallenden Naturprodukt. Mit anderen Worten: Bei allen Kunstwerken gehört das ästhetische Gefühl selbst zu den erzeugenden Ursachen, während der Schön-

heitssinn der Naturgebilde erst hinterher und zufälligerweise sich bemächtigt und niemals Veranlassung hat, von dem Gegenstande auch noch auf dessen Schöpfer, sei es lobend oder tadelnd, sich zurückzuwenden (Spitzer). Wo es nicht möglich ist, ein innerlich Geschautes, ein Phantasieprodukt, in sinnlicher Erscheinung zu objektivieren, da kann wohl ein Künstler sein, aber kein Kunstwerk. Es ist vielleicht wahr, daß Raffael oder Rembrandt große Maler gewesen wären, auch wenn sie zufällig ohne Hände auf die Welt gekommen sein würden; aber jedenfalls hätte die Welt nie etwas davon erfahren und die ganze ungeheure Bereicherung des malerischen Könnens und der malerischen Anschauung, die von ihnen ausgegangen ist, wäre nicht vorhanden gewesen. Keine Worte und nicht die längsten und schönsten Vorträge über das, was diese Künstler innerlich schauten, hätten diesen Mangel der sinnlichen Objektivierung zu ersetzen vermocht. Wohl in der Wissenschaft, aber nimmermehr in der Kunst, gibt es ein Vikariat der Sinne. Wir können wohl die sinnliche Qualität, z. B. die wir Wärme nennen, durch optische Mittel, durch die Beobachtung der Bewegungen eines Quecksilberfadens oder der Nadel an einer Thermosäule, ersetzen und messen; aber das Spezifische dessen, was uns der Maler, der Musiker, der Architekt zu sagen hat, ist durch keine Worte wiederzugeben, so wenig wie das Spezifische eines Dichtwerks etwa durch Musik oder Bilder ausgedrückt werden kann. Von diesen Gedanken aber läßt sich sogleich noch eine andere Nutzanwendung machen. Es wurde ausgegangen von dem fingierten Falle des malerischen Genies, das durch eine Laune der Natur ohne Hände auf die Welt kommt. Aber man braucht die Sache nicht so zuzuspitzen und kommt der Wirklichkeit näher. Nehmen wir das „ohne Hände geboren werden“ im figürlichen Sinn, so heißt es: eine ausgesprochene künstlerische Begabung, welche es versäumt hat, sich ihre Hände, d. h. ihre technische Geschicklichkeit, auszubilden, anzuerziehen. Dieser Fall ist sehr häufig und er führt stets zu mehr oder minder weitgehendem Mißlingen. In dem Augenblick, wo der Künstler aus dem Phantasiereich seines inneren Schauens heraustritt und seine Erlebnisse und Ideen objektivieren, für andere sinnlich erlebbar machen will, stößt er an ein bestimmtes

Material mit seinen physikalischen, physiologischen, psychologischen Gesetzen. Er muß diese Gesetze kennen lernen, sich ihnen fügen, sie für seine Zwecke benutzen. Wenn er das Material, in dem er schaffen will, nicht meistert, kann er seine Erlebnisse nicht angemessen verkörpern und keine ästhetischen Wirkungen hervorbringen. Jedes Material bedingt eine gewisse Technik, gewisse Regeln des Verfahrens, eine gewisse Schulung und Übung — Dinge, die einfach gewußt und gelernt sein müssen, um dem Künstler die Freiheit der Bewegung zu geben, und ohne deren Beherrschung auch der Begabteste immer ein Stümper, ein Dilettant, bleibt. „Die größten Meister sind immer die geschicktesten Arbeiter gewesen. Ein Kunstwerk kann man nicht von fremder Hand ausführen lassen, nicht einem Sekretär überantworten; man muß selber sowohl korrigieren als ausführen. Die Kunst ist zugleich Wissenschaft und Handwerk. Sie hat ihre Überlieferungen, ihre Rezepte und auch ihre Werkzeuge.“

Für den produzierenden Künstler mag unter Umständen dieses Schaffen in Gedanken seinen eigenen Reiz haben; mit diesem leichten Material der Träume baut es sich am schönsten; abgelöst von aller Erdenschwere des Stoffes und ihren Beschränkungen wagt die Phantasie ihre kühnsten Flüge; aber diese Ungebundenheit bedeutet zugleich den schwersten und schmerzlichsten Verzicht: den Verzicht auf das s o z i a l e Moment der Kunst, auf die Wirkung nach außen, auf andere.

Und dieses letzte Glied in der Reihe ist eben als Schlußglied nicht zu entbehren. Wer künstlerisch tätig ist, der ist es der Natur der Sache nach nicht bloß für sich, sondern auch für andere. Natürlich gewährt das künstlerische Schaffen, die Gestaltung der innerlich geschauten oder gehörten Phantasiebilder, dem Produzierenden selbst Genuß und Selbstbefriedigung, und es kann immer vorkommen, daß sich der Schaffende mit dieser einsamen Selbstbefriedigung genügen lassen muß. Aber wie viel Schmerzen des geistigen Gebärens sind diesem Produzieren beigemischt, wie viel inneres Ringen mit Form und Stoff, wie viel bitteres Distanzgefühl in bezug auf das Gewollte und Erreichte! Und welcher Künstler würde es nicht als das härteste Urteil, als eine wahre Verdammnis empfinden, wenn man ihm sagen wollte: was immer du schaffst, es wird für dich a l l e i n ge-

schaffen sein; nie wird ein anderer Mensch es sehen oder hören; nie wird dein Werk aus der Seele eines anderen den Funken der Begeisterung, des Verständnisses, der nachbildenden Freude, herausschlagen.

So spricht der Satz also nur aus, woran im Grunde wohl nie jemand gezweifelt hat: das soziale Moment ist im Leben der Kunst das wichtigste. Künstler und Kunstwerk haben ihren eigentlichen Zweck, die tiefste Berechtigung ihres Daseins, in den Wirkungen, die sie hervorbringen. Ein Kunstwerk, das niemandem etwas sagt, das niemanden in einen ästhetischen Zustand versetzt — ein solches Kunstwerk ist vielleicht ein Kuriosum, eine historische Rarität, aber es hat aufgehört oder überhaupt nie vermocht, im Sinne seines eigentlichen Wesens zu wirken. Und ein Künstler, dem man sagen würde: Schaffe, aber für dich allein, unter der Bedingung, daß das, was du hervorbringst, vor keines anderen Auge komme, daß es vor jedermann verborgen und unbekannt bleibe — einem solchen Künstler würde, wie groß wir uns auch das Maß seines inneren Dranges und seiner Arbeitsfreudigkeit vorstellen mögen, damit die beste Kraft, die seiner Seele Flügel gibt, genommen sein. „Du großes Gestirn,“ läßt Nietzsche den Zarathustra zur Sonne sagen, „was wärest du ohne die, denen du leuchtest.“ Und wie der Sonne, so geht es der Kunst. Alle Kunst setzt ihrem innersten Wesen nach den Zuhörer und Zuschauer voraus. Und von da aus kann gewiß mit Recht gesagt werden: Die Kunst braucht nicht nur produktive, sondern auch rezeptive Begabungen zu ihrem Gedeihen. Sie würde verdorren und verstummen ohne sie. Die Offenbarungen künstlerischen Gestaltungsdranges liebevoll verstehen und nachempfinden können, das ist auch eine Tätigkeit, die aller Ehren wert ist. Der Künstler braucht sie; ja, er lechzt nach ihr; auch der verständnisvolle Zuschauer und Zuhörer kann ein Arbeiter im Dienste der Menschheit sein. Freilich nur, wenn man nicht nur dem Künstler seine Freiheit des Schaffens, sondern auch jenem die Freiheit des Urteilens und Nachschaffens läßt und nicht verfährt, wie es heute oft extrem gerichtete Künstlercliquen tun: man nimmt sein Lob gnädig an und schlägt ihm als ausgemachtem Dummkopf moralisch aufs Maul, sobald er einmal sich untersteht, auch kritisch zu werden.

Das eigentliche Punctum saliens, der wahre Endzweck jeder künstlerischen Produktion, ist also die Wirkung, die sie auf einen empfänglichen Genießenden hervorbringt.

III. Kapitel

Der ästhetische Zustand

Die Wirkung, von der eben die Rede war, soll mit einem Ausdruck, der schon früher ohne weitere Erläuterung gebraucht wurde, der ästhetische Zustand genannt werden.

Von der genauen und sorgfältigen Analyse dessen aus, was unter diesem Begriffe zusammengefaßt wird, erschließt sich am besten das eigentümliche Wesen der Kunst und die Forderungen, die erfüllt sein müssen, damit irgend ein Produkt künstlerischer Tätigkeit in seiner spezifischen Weise wirke, d. h. den Genießenden oder die Genießenden in den ästhetischen Zustand versetze.

Von der genauen Prüfung des Inhalts dieses Begriffes hat die Ästhetik auszugehen und nicht, wie die ältere Ästhetik vorzugsweise getan hat, von dem Begriffe des „Schönen". Die Ästhetik galt und gilt noch jetzt vielfach als die „Wissenschaft vom Schönen". Nach Herder ist Schönheit das Hauptwort aller Ästhetik. Und mag man Hegel oder Vischer, Carriere oder Hartmann aufschlagen: immer tritt uns das Schöne sofort als der alleinige Gegenstand der Ästhetik entgegen (Volkelt).

Dieser Begriff soll jedoch hier wenigstens am Anfang vermieden werden. Nicht weil er etwa ganz wertlos wäre, wie heute von mancher Seite angenommen wird, wo man bei der Verbindung der beiden Begriffe Kunstwerk und schön den Kopf schüttelt, als hätten die beiden gar nichts miteinander zu tun und als habe man von einem viereckigen Kreise oder einem zweidimensionalen Körper gesprochen. Aber der Begriff „schön" ist nicht der richtige Ausgangs- oder Konstruktionspunkt für ästhetische Untersuchungen, weil er nicht das Endglied des ästhetischen Prozesses bezeichnet, sondern ein Mittelglied: eine bestimmte Beschaffenheit eines künstlerischen Produktes, durch welche dasselbe eben fähig wird, den Genießenden in den ästheti-

schen Zustand zu versetzen. Dies wird in bewußtem und ausdrücklichem Gegensatz zu manchen in der Gegenwart mit einem Anstrich von besonderem kritischen Tiefsinn hervortretenden Anschauungen über die Natur des Schönen gesagt, welche diesen Begriff seiner Beziehung auf ein Objekt gänzlich entkleiden und nur als Bezeichnung des ästhetischen Zustandes selbst gelten lassen wollen. Es sind das Anschauungen, die ganz in jenem reinen Relativismus wurzeln, der früher schon charakterisiert wurde, der auf ästhetischem Gebiete nichts anderes gelten lassen will, als die jeweilige Stimmung des Subjektes, der ganz in Abrede stellt, daß es allgemeingültige Arten oder Möglichkeiten des ästhetisch Wirksamen gebe. Aber diese Auffassung ist ganz und gar unhaltbar, gewaltsam ausgeklügelt und setzt sich mit dem gesunden Menschenverstand, wie er in der Sprache und ihren Wendungen sich sehr fein ausdrückt, in schreienden Widerspruch. Die Sprache unterscheidet sehr genau zwischen Eigenschaften, die wir einem Objekte beilegen und Zuständen, die wir selber haben. Wer sagt: Dies Bild, dies Musikstück ist schön, der will damit eine bestimmte Beschaffenheit, eine bestimmte qualitative Anordnung dessen bezeichnen, was ihm in sinnlicher Erscheinung entgegentritt. Freilich auch implizite eine Wirkung auf ihn als Subjekt, denn ohne ein Subjekt würde es kein Schönes geben, so wenig wie eine Lust oder einen Schmerz. Aber wer vom „Schönen" spricht, der hat seine Aufmerksamkeit auf die Beschaffenheit eines sinnlich Wahrnehmbaren gerichtet, durch die es ihn in den ästhetischen Zustand versetzt. Diese Beschaffenheit, nicht jener Zustand, steht für ihn im Vordergrunde. Die Schönheit ist nicht ein Zustand des Genießenden, sondern eine Qualität des Genossenen. Wer seinen Zustand in den Vordergrund stellt, der drückt sich anders aus; der sagt: „Das gefällt, das mißfällt mir", wobei offen bleibt, ob dies nur eine zufällige Stimmung oder Laune, ein rein individueller Vorgang ist oder auf bestimmte Qualitäten des Objekts zurückgeht.

Überdies ist der Begriff „schön" zweideutig, d. h. er muß, um diese Eigenschaften eines Objekts bezeichnen zu können, eine Reihe näherer Bestimmungen enthalten, denn der ästhetische Zustand wird nicht nur durch solche Objekte erregt, die im engeren Sinne des Wortes schön sind, sondern unter gewissen

Umständen auch durch das Charakteristische, durch das Häßliche, das furchtbar Erhabene, das karikaturhaft Komische, das Tragische; ferner durch Schönheit in verschiedenem Sinne, Schönheit der Form, der Ausdrucksmittel usw. Kurz, man würde sich, statt ruhig das Tatsächliche studieren und beschreiben zu können, mit einer Menge von Streitfragen gleich am Anfange belasten, denen man ja in der Folge freilich nicht aus dem Wege gehen, die man aber mit viel größerer Ruhe ins Auge fassen kann, wenn man einen gesicherten Standpunkt gewonnen hat.

Was ist also unter dem „ästhetischen Zustande" zu verstehen, dessen bewußt oder unbewußt gewollte Hervorbringung das Ziel aller künstlerischen Produktion im weitesten Sinne ist; welches sind seine Merkmale, seine Faktoren?

Lassen wir behufs Beantwortung dieser Frage alle die mannigfaltigen künstlerischen Erlebnisse, deren wir uns erinnern, an uns vorüberziehen, so sei zunächst eines als das Allgemeinste hervorgehoben, das gerade in der Gegenwart keineswegs so selbstverständlich ist: der ästhetische Zustand ist Selbstzweck oder letzter Zweck. Wir verlangen nach dem ästhetischen Zustande nicht, um dadurch anderweitige Zwecke zu fördern, wie wir etwa unsere Erkenntnisse zu erweitern bestrebt sind und unsere Fertigkeiten zu entwickeln oder unseren Charakter bilden, um für Zwecke des Gemeinschaftslebens tüchtiger zu sein, um dadurch menschlichen Bedürfnissen dienen zu können, für den Kampf ums Dasein besser ausgerüstet zu sein, sondern *um seiner selbst willen*, d. h. psychologisch gesprochen: um der mit dem ästhetischen Zustande als solchem verknüpften *Lust* willen. Lust und Schmerz sind die letzten und ausschlaggebenden Wertmesser; wo sie mit einem Phänomen verknüpft sind, da ist mit ihnen auch die Erklärung gegeben, warum das Phänomen entweder Gegenstand des Begehrens und Verlangens oder Gegenstand des Abscheus und Widerstrebens ist.

Der ästhetische Zustand ist ein Zustand des *Genießens*, der eben um dieser eigentümlichen Lust willen, die ihm charakteristisch ist, gesucht wird. Wer ästhetisch genießt, der will damit nichts weiter als diesen Genuß. Hier liegt, wie schon angedeutet, eine wichtige Scheidelinie. Wer Speise und Trank genießt, der

freut sich wohl auch an dem Wohlgeschmack, daneben und hauptsächlich aber dienen sie dem Zwecke seiner Ernährung. Dieser und nicht die Gaumenlust ist die Hauptsache. Wer ästhetisch genießt, kann wohl durch die, ihm von da erwachsende Freude zugleich auf sein allgemeines Lebensgefühl einwirken, einen rascheren Umlauf seines Blutes bewirken, Sorgen und Kummer zerstreuen und so den ästhetischen Genuß auch indirekt in den Dienst der allgemeinen Lebenszwecke stellen; aber niemand wird glauben, das Wesen der künstlerischen Wirkung und des ästhetischen Genießens damit erschöpfend bezeichnet zu haben, daß er sie in die Reihe der Toxika und Opiate einordnet. Ganz abgesehen von dem, was er nebenbei wirkt, ist der ästhetische Zustand an und für sich eine Quelle der Freude und mannigfaltig abgestufter Lust. Das ist der Sinn, wenn neuere Ästhetiker, z. B. Jones Cohn, die ästhetischen Werte den „konsekutiven" entgegenstellen und, mit einem freilich nicht ganz glücklich gewählten Ausdruck, als „intensive" bezeichnen, womit eben die Unmittelbarkeit des Eindrucks gemeint ist.

Es muß nun dieses Genießen, welches der ästhetische Zustand bedeutet, etwas näher untersucht werden. Es wurde soeben zum Vergleich ein Zustand rein sinnlichen Genießens, wie er sich beim Genusse eines feinen Diners einstellt, zum Vergleich herangezogen. Man hat ja gelegentlich auch von einer Ästhetik des Geschmacksinnes gesprochen, wie z. B. Brillat-Savarin, und die Gourmandise in ein System zu bringen gesucht. Es ist nicht zu leugnen, daß in der geschickten Anordnung eines Mahles, in der gehörigen Abwechslung und Aufeinanderfolge der Gerichte und Weine, ein Moment liegt, welches über das Nahrungsbedürfnis hinausreicht und an das ästhetische Genießen wenigstens angrenzt. Es gibt ja im Leben und in der menschlichen Psyche keine absoluten Scheidelinien. Wenn man will, kann man auch im Gebiete dieser Sinne von Konsonanz und Dissonanz, von Kontrast und Harmonie, reden. Aber man darf sich durch solche Analogien doch nicht verführen lassen, die wesentlichen Unterschiede zu übersehen. Gewiß können einem beim Duft eines Glases Rüdesheimer, eines Glases Bordeaux, beim Trinken von Champagner allerlei Gedanken kommen und insofern kann es auch da ein Jenseits über dem rein sinnlichen Genusse geben. Aber Essen und

Trinken als solche vermitteln keine geistigen Werte, keine höheren Gefühle. Etwas idealer als der Geschmack ist der Geruch. Er verlangt nicht solche Nähe wie dieser, nicht unmittelbare Berührung mit dem Gegenstande selbst und der Geruchssinn hat auch feinere Wahrnehmungen, die ihn den Fernsinnen annähern. Blumendüfte z. B. affizieren nicht bloß sinnlich, sondern es schweben mit ihnen auch geistige Stimmungen herbei, — das hebt schon ins Ideale hinüber. Immerhin darf uns in der Kunst dergleichen nicht unmittelbar vorgeführt werden. In ihrem Gebiet soll dieser dumpfe Sinn nicht in wirkliche Aktion treten, weil man Gerüche nicht zum Schein darstellen kann wie Dinge und Gemütsbewegungen durch Farben und Töne; sie werden kein Schein, wie Geschautes und Gehörtes. In Paris hat man einmal bei einer Aufführung von Gounods „Faust" bei der Verklärung Gretchens eine Fülle von Wohlgerüchen über das Parkett ausgegossen. Das ist raffiniert; aber ganz unkünstlerisch. Mephisto würde dazu nur sagen: Gut; aber was wollt ihr tun, wenn ich auftrete?

Soweit man die künstlerische Tätigkeit der Menschen überblicken kann, haben sich ihre Produkte immer an die beiden obersten Sinne des Menschen, an Gesicht und Gehör, gewendet, d. h. an diejenigen, welche nicht bloß wie die übrigen im Dienste der Selbsterhaltung, sondern zugleich im Dienste der Welterkenntnis stehen und die dabei im eminenten Sinne Fernsinne und eben dadurch „idealisierende" Sinne sind. Darum sind sie auch in so hohem Grade geeignet, mit den sinnlichen Eindrücken, die sie empfangen, zugleich höhere psychische Elemente, Gedanken und Gefühle aus der Erinnerung, verschmelzen zu lassen, nicht bloß etwas zu sein, sondern auch etwas auszudrücken oder darzustellen. Eine Melodie ist nicht nur eine Reihe von rhythmisch gegliederten Tönen, die einem und demselben Tongeschlecht angehören und mit der Begleitung in wohlgefälligen harmonischen Verhältnissen stehen, nicht bloß eine Erregung des Sinnes, sondern sie ist zugleich eine geistige Individualität; sie stellt etwas vor, sie drückt etwas aus, sie symbolisiert gewisse Erregungen des menschlichen Gemüts. Ein Bild ist nicht nur eine Reihe von farbigen Flecken, die unter einander in Einklang gebracht und in bezug

auf die Lichtwirkung gegenseitig abgewogen sind, sondern es stellt auch etwas vor und will nicht nur als sinnlicher Eindruck, sondern auch als Darstellung wirken. Und am allermeisten tritt diese sachliche Bedeutsamkeit, dieser intellektuelle Gehalt der künstlerischen Produktion, wohl bei der Poesie hervor; auch da haben wir ein rein sinnliches Element: Wohlklang rhythmisch gegliederter und gereimter Rede; aber dieses Element wird von dem intellektuellen Element der durch die Sprachsymbolik eingeleiteten Vorstellungs- und Gefühlsbewegung bei weitem überboten. Auch hier freilich muß man darauf achten, wie das begrifflich zu Trennende doch wieder seine Verbindungslinien hat. Wie es im Bereiche des Geschmacks Genüsse gibt, die an das Ästhetische hinauf sich erheben, so gibt es im Bereiche des Optischen und Akustischen Genüsse, die sich dem rein Sinnlichen annähern: der absolute Wohlklang rein harmonischer, konsonierender Tonverbindungen, die absolute Harmonie von komplementär zusammengestimmten Farben ohne weitere Ausdrucksfähigkeit, und auch auf höherer Stufe pflegt man nicht ohne einen gewissen Beigeschmack des Tadelnden oder wenigstens Geringschätzigen von dem bloß sinnlichen Reiz gewisser Musik oder gewisser Gemälde, von dem bloßen Reimgeklingel gewisser Poeten, zu sprechen. Gerade diese Erscheinungen und Urteile sind als Grenzfälle interessant.

Und so läßt sich das Eigentümliche des ästhetischen Zustandes oder des ästhetischen Genießens wohl am besten so beschreiben, daß man sagt: es ist ein Genuß, der sich einerseits unmittelbar an unsere Sinne wendet und ohne sinnliche Vermittlung seinem Wesen nach aufgehoben würde; ein Genuß, der aber anderseits keineswegs durch jeden beliebigen Sinn hervorgebracht werden kann, sondern lediglich auf den sogenannten höheren oder intellektuellen Sinnen beruht. Was sich nicht an unsere Sinne, unsere höheren Sinne wendet, was nicht ein sinnliches Erlebnis, was nicht im allgemeinsten Sinne des Wortes „Anschauung" ist, das ist auch kein Ausgangspunkt für ästhetische Erregung. Unsere Sinne wollen angenehm beschäftigt sein, wenn wir das Reich der Kunst betreten; wir wollen nicht nur sehen und hören, sondern so, daß die sinnliche Tätigkeit selbst Lust erzeugt, uns Vergnügen macht: keine Über-

reizung, keine Unterreizung, nicht zu viel, nicht zu wenig; keine Monotonie, keine zu scharfen Kontraste usw. Ein Gemälde, dessen Farben unerfreulich sind, blechern und hart oder kreidig und verschwommen, dessen Lichter grell und dessen Schatten schwer und undurchsichtig, ein solches Gemälde ist kein volles Kunstwerk, und mag es daneben noch so gute Eigenschaften haben. Eine Musik, der aller sinnliche Klangreiz fehlt, die unser Ohr unaufhörlich durch unaufgelöste Dissonanzen beleidigt und die Klangwirkungen der einzelnen Stimmen und Instrumente nicht zur Geltung zu bringen versteht, kann uns durch keinen kontrapunktischen Tiefsinn und nicht durch verwickeltste Architektonik ihrer Partitur für diesen Grundmangel entschädigen. Ohne Pflege der Sinnlichkeit — das Wort wird hier natürlich im allgemeinsten psychologischen Sinne gebraucht — keine Kunst, keine Möglichkeit ästhetischen Genießens. Wo immer der Sinnlichkeit der Krieg erklärt wird, sei es von asketischen Zeitaltern, wie es die Anfänge des Christentums waren, oder unter der Herrschaft des Puritanismus, sei es infolge völliger Versenkung des Individuums in seine Gedankenwelt oder in rein praktische Zwecke, — da erlahmt die Fähigkeit des Genießens und mit ihr zugleich auch die des Produzierens.

Wie außerordentlich hoch man schon in den Anfängen der wissenschaftlichen Ästhetik die Bedeutung des sinnlichen Faktors veranschlagt und wie richtig man dieselbe erkannt hat, zeigt gerade der heutige Name der Disziplin, der viel jüngeren Ursprungs ist, als der Name der Logik, der Ethik, der Metaphysik. Das ganze Altertum und Mittelalter kannte ihn nicht, obwohl, namentlich im Altertum, an ästhetischen Untersuchungen kein Mangel war; erst ein Philosoph der deutschen Aufklärungszeit, Alexander Gottlieb Baumgarten, ein Schüler Wolffs, hat um die Mitte des 18. Jahrhunderts mit seiner „Aesthetica“ den Namen geschaffen. Abgeleitet von dem griechischen Worte αἴσθησις = Empfindung, sinnliche Empfindung, bringt er nun allerdings das sinnliche Element im Wesen des Schönen oder der künstlerischen Erregung vorzugsweise zur Geltung; und obwohl dies, wie gezeigt wurde, nicht das einzige ist, hat der Name nicht nur in Deutschland, sondern auch in

vielen anderen Sprachen im Laufe des 19. Jahrhunderts fast allgemeine Geltung erlangt.

Aber daran ist festzuhalten, daß die angenehme Erregung der Sinnlichkeit nur ein Bestandteil des ästhetischen Zustandes ist. So unentbehrlich sie auch ist, es können von ihr doch nur elementare Wirkungen ausgehen. Die Erregungen der höheren Sinne wirken nicht nur durch das, was sie als Empfindungen sind, sondern vor allem durch den Hinweis auf Dinge oder Vorstellungen, also durch das, was sie bedeuten. Und von hier aus ergibt sich der zweite Hauptfaktor des ästhetischen Zustandes. Ästhetisch wirkt nur dasjenige, was in einer sinnlich reizvollen oder wohlgefälligen Erscheinung irgend einen bedeutsamen Lebensinhalt, irgend einen Gedanken, eine Idee oder ein Gesetz zum Ausdruck bringt.

Dies kann nun je nach den im einzelnen Falle verwendeten Darstellungsmitteln, je nach dem Umfang der künstlerischen Veranstaltungen, etwas außerordentlich Verschiedenes sein: zwischen dem, was ein Drama, ein Oratorium oder eine Sinfonie, ein griechischer Tempel oder eine gotische Kathedrale zum Ausdruck bringen, und dem, was ein kleines Volkslied, ein Genrebildchen, ein Stilleben oder irgend ein Pflanzenornament auf einem Fries oder in einer Pilasterfüllung auszudrücken vermag, scheint eine ganze Welt zu liegen. Aber mag es sich dort um die tiefsten Abgründe des menschlichen Herzens, um die Tragik des Weltlaufes im Zusammenwirken von Schicksal und Charakter, um den geschlossenen Kreis des religiösen Vorstellungs- und Gefühlslebens eines Volkes handeln und hier nur um die sinnliche Anschauung einer mit der Mannigfaltigkeit spielenden und sie beherrschenden Gesetzmäßigkeit — eines ist gewiß und man findet es bestätigt, wo immer man in das weite Reich des künstlerischen Schaffens hineingreift: so wenig von dem ganz Unsinnlichen oder Übersinnlichen, von dem rein Gedanklichen oder Abstrakten, von dem, was sich aller sinnlichen Verkörperung entzieht, eine ästhetische Wirkung ausgehen kann, so wenig kann sie ausgehen von dem, was nur sinnlich wohlgefällig ist, was gar nichts bedeutet, gar keine Vorstellungs- und Gedankenbewegung einzuleiten vermag, was nur Auge und Ohr und nicht zugleich die Einbildungskraft beschäftigt. Das ganz Sinn- und Bedeutungslose vermag ebenso-

wenig wie das Unsinnliche uns in den ästhetischen Zustand zu versetzen. Beides gehört untrennbar zusammen, wie Äußeres und Inneres, wie Leib und Seele, wie Natur und Geist, wie Stoff und Form.

Die Kunsterfahrung zeigt das immerwährende In- und Miteinander dieser beiden Faktoren; aber ebenso auch die Tatsache, daß diese beiden im künstlerischen Schaffen und im ästhetischen Zustand zu einer Funktion verknüpften Größen V a r i a b l e sind, d. h. daß die relative Bedeutung und das relative Schwergewicht der einen und der anderen nicht nur in den einzelnen Künsten verschieden sind, sondern daß auch einzelne Zeitalter und einzelne Künstlergruppen diese beiden Urelemente des ästhetischen Verhaltens sehr verschieden bewerten: daß dort das sinnlich Wohlgefällige, die volle Reinheit und Rundung der Form und die größte Harmonie der Ausdrucksmittel über alles geschätzt und mit voller Energie die Forderung vertreten wird, keine inhaltliche Bedeutsamkeit darstellen zu wollen, deren Ausdruck nur auf Kosten des sinnlich Wohlgefälligen möglich wäre, während hier vor allem das Bedeutungsvolle, der tiefe Gedanke und der starke Affekt aufgesucht und seiner Darstellung das sinnlich Wohlgefällige, das formal Schöne, oft rücksichtslos geopfert wird, d. h. daß man zwar nicht auf die sinnlich-anschauliche Verkörperung des Gedankens Verzicht leistet (das bedeutete ja den Verzicht auf ästhetische Wirkung überhaupt), wohl aber darauf, daß den zu dieser Verkörperung angewendeten sinnlichen Mitteln noch ein selbständiger Lustwert zukomme, abgesehen von dem, was sie bedeuten.

Darum kann bei der Prüfung eines künstlerischen Produktes niemals die Berufung auf seinen Gedankengehalt und seinen logischen oder erkenntnistheoretischen Wert, seinen Ernst, seinen Tiefsinn, maßgebend sein, sondern stets die Frage nach dem ä s t h e t i s c h e n Effekt; die Frage nach der Einkleidung, nach der Bildwirkung; die Frage: Ist das Gedankliche auch auf eine sinnlich befriedigende Weise zur Anschauung, zur unmittelbaren Erfassung gebracht? Läßt man dieses Moment beiseite, so verliert man gerade das Spezifische, das Unersetzliche der Kunst und verurteilt sie zu einer Rolle, bei welcher mehr ihre Schwächen als ihre Stärken hervortreten müssen. Denn wie groß wir den

Gedankengehalt eines Kunstwerkes, eines Bildes, einer Dichtung auch ansetzen mögen — bei den formalen Künsten Musik und Architektur kann ja von Gedankengehalt überhaupt nur sehr uneigentlich gesprochen werden — es unterliegt keinem Zweifel, daß der Gedankengehalt als solcher ohne Vermittlung der Kunst durch eine logisch-wissenschaftliche Darlegung, schärfer, klarer und vollständiger herausgearbeitet werden könnte; daß ihn in einem gewissen Sinne die bildmäßige Einkleidung und Vermittlung trübt und daß die Kunst darum unvermeidlich ärmer wäre als die Wissenschaft, wenn sie nicht in dem Reize ihrer Darstellungsmittel, in der durch diese eingeleiteten Vorstellungsbewegung und Gefühlswirkung ein selbständiges Gebiet der Vortrefflichkeit besäße, auf dem sie unersetzlich ist.

Jede wirkliche Kunst zeigt ein beständiges Schwanken der erwähnten Funktion um einen gewissen Mittelwert herum. Da, wo das sinnliche und das intellektuelle Moment, wo Schönheit der Ausdrucksmittel und Bedeutsamkeit des dargestellten Inhalts im Gleichgewichte stehen, sprechen wir von „klassischer" Kunst. Die Verschiebung dieses Gleichgewichts kann nach verschiedenen Richtungen erfolgen; nach der Seite der Form und nach der Seite des Inhalts. Das erste ist ein oft vorkommendes Merkmal solcher Perioden, in denen durch eine längere Kunstübung eine große Sicherheit über gewisse Mittel des sinnlichen Ausdrucks und eine volle Beherrschung der Form erlangt worden ist. Man denke an die eklektische Kunst des Secento oder an die ganz stilisierte Form der späteren Gotik oder der ägyptischen Kunst; ferner an die Nachahmer Mozarts, an Rossini, an die Plastik Canovas oder an die Ausläufer des Klassizismus im 19. Jahrhundert; an die zahlreichen Dichter, welche nach Schillers Vorbild historische Dramen mit verfeinertster Verskunst geschaffen haben usw. Die Verschiebung des Gleichgewichts nach der Seite des Inhalts, des Bedeutungsvollen, kommt in doppeltem Sinne vor. Sie ist zuweilen ein Merkmal aufstrebender Perioden, welche sich noch nicht zur vollen Beherrschung und Wohlgefälligkeit der Form durchgerungen haben und deren Ausdrucksmittel darum hart, eckig, ungelenk und bisweilen abstoßend sind. Die Beobachtung dieses Kampfes zwischen Form und Stoff, das Ringen nach der Bewältigung des Stoffes durch die Form, kann sehr reizvoll

sein. Hier liegt der Grund des Interesses, welches in der Gegenwart z. B. den Anfängen der griechischen Plastik, gewissen Arbeiten der mittelalterlichen Kunst, den sogenannten Präraffaeliten, dem ungefügen Naturalismus eines Donatello oder der Herbheit eines Cornelius entgegengebracht wird. Aber man muß sich doch hüten, ohne weiteres das als Ideal einzuschätzen, was nur Übergang ist, und darf nicht das historische oder psychologische Interesse an einer solchen werdenden Kunst mit dem vollen ästhetischen Genusse verwechseln. Eine Frucht dieser Verwechslung ist der (namentlich in Perioden einer sehr gereiften Kunstübung immer wieder auftretende) Archaismus: man wählt absichtlich unentwickelte, noch etwas ungefüge, steife Formen, Formen einer werdenden Kunst, um in ihnen die Naivität und den konzentrierten Inhalt früherer Zeiten wiederzugewinnen, oft überhaupt nur, um durch den Gegensatz einer anderen, einfacheren Formensprache zu wirken. So ist in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts aus dem Gegensatz gegen die Barockkunst, die man als leer, hohl, ja frech bezeichnete, selbst gegen Künstler wie Michelangelo, Correggio, die Caracci, die ganz bewußt reaktionäre Richtung der sogenannten Nazarener erwachsen: Overbeck, Schadow, die Brüder Veit u. a., welche ihr Streben nach neuen Inhalten in der Kunst, nach mystischer Tiefe, nach Himmelsminne, in die Formen des Giotto, des Fra Angelico, der Nieder- und Oberdeutschen des 15. Jahrhunderts zu kleiden versuchten.

Diese Richtung der Produktion hat ihr genaues Seitenstück auch in der Kritik. Weil das Ziel der Schönheit verfehlt erscheint, redet man sich ein, daß die primitive Kunst es mit der Wahrheit um so ernster gemeint habe; man spricht von Treuherzigkeit, Innigkeit, Aufrichtigkeit, und beschönigt auf diese Weise die Härte, Steifheit, grobe Verzeichnung, ja man gebärdet sich so, als ob die richtige, gute Darstellung geringeres Interesse am Gegenstand verriete als die schlechte (Spitzer).

Die Verschiebung des Gleichgewichts nach der Seite des Inhalts, des Bedeutungsvollen, kommt aber auch in einem entgegengesetzten Sinne vor, nämlich als Verfallssymptom, als „Impressionismus“ oder „Symbolismus“. Man verlangt von der Kunst mehr, als sie mit ihren Mitteln geben kann: Das Unsagbare, das

Unbeschreibliche, das schlechthin Übersinnliche, soll in ihr Ereignis werden. Nicht mehr, was man in sinnlichen Formen ausdrücken und dadurch einen anderen erleben lassen kann, ist ihr Objekt, sondern was man auf Veranlassung sinnlicher Formen denken oder träumen kann. Die Form wird hier gleichgültig, weil sie für sich selbst nichts gilt und nichts bedeutet, sondern nur einen Anstoß, einen Impuls, geben soll; weil man die eigentliche Wirkung des Kunstwerkes nicht in ihm, sondern hinter ihm suchen muß.

Eine kenntliche Scheidelinie trennt die Formenschwäche der Dekadenz von der unausgebildeten Formensprache der aufstrebenden Kunst. Diese gibt ihr Bestes und leidet damit noch Schiffbruch. Sie arbeitet ihre Formen mit so großer Sorgfalt durch als ihr nur möglich ist; ihre Werke machen den Eindruck des Unvollkommenen, aber nie den Eindruck des Unfertigen. Im Gegensatz dazu ist die gewollte oder ungewollte Schlamperei ein Hauptzug der dekadenten Kunst. Weil der Hauptnachdruck auf dem „Was“, nicht auf dem „Wie“ liegt, so erspart man sich die Mühe des wirklichen Durcharbeitens; man gibt die Skizze für das fertige Werk, wenn sie nur soweit fertig ist, um „eine Impression“ hervorzubringen, d. h. einen Augenblick zu überraschen und zu blenden.

Es kann auf diese Gegensätze im historischen Leben der Kunst, im wirklichen Gange der ästhetischen Produktion und Konsumtion hier nur flüchtig hingewiesen werden. Im weiteren Verlauf dieser Untersuchungen wird noch oft darauf zurückzukommen sein, und insbesondere die Frage, wie sich die einzelnen Künste zur Natur verhalten, wie weit in ihnen, je nach ihren besonderen Ausdrucksmitteln, Naturalismus und Impressionismus bzw. Symbolismus für die Erreichung der ästhetischen Wirkung notwendig und berechtigt seien, wird noch eingehend zu besprechen sein.

IV. Kapitel

Kunst als Spiel. — Illusionswirkung der Kunst

Die bisherigen Untersuchungen haben zu folgenden Ergebnissen geführt.

Der ästhetische Zustand ist eine Gemütsbewegung, welche als

Lustgefühl um ihrer selbst willen gesucht wird und zu allen Zeiten eine wichtige Quelle der Freude, des genußreichen Spiels unserer Kräfte, gebildet hat. Das Charakteristische für den ästhetischen Zustand ist seine Mittelstellung zwischen sinnlicher und geistiger Lust; seine doppelte Abhängigkeit von angenehmer Erregung unserer höheren Sinne durch optische und akustische Eindrücke einerseits, von der Erweckung und Befriedigung unserer Phantasie, unseres Vorstellungsvermögens, anderseits. Wir wollen etwas erleben, wenn wir uns an den Künstler und sein Werk wenden; wir wollen innerlich beschäftigt sein; er soll uns mit etwas erfüllen, was jenseits der Geschäfte des Tages und unseres gewohnten Vorstellungsverlaufes liegt; „wir sitzen da mit hochgehobenen Brauen, erwartungsvoll und möchten gern erstaunen". Und wir wollen, daß der Künstler sein leben- und geistweckendes Werk in angenehmer Weise vollbringe; wir wollen uns freuen nicht nur über das „Was", sondern über das „Wie" seines Schaffens.

Von hier aus kann man nun noch einen Schritt weiter gehen.

Der ästhetische Zustand ist ein Zustand lustvollen Genießens; alle künstlerische Produktion, die seine Voraussetzung bildet, wurzelt, wie schon früher angedeutet wurde, im Spieltriebe des Menschen. Man behalte wohl im Auge, daß alle Kunst, wie hoch sie auch scheinbar in den Himmel wachsen mag, wie sehr sie alles Höchste und Tiefste im Menschen in ihr Bereich ziehen mag, doch allezeit in diesem Mutterboden wurzelt und sicher verdorrt, sobald sie aufhört, in ihm wurzelständig zu sein. Alle Kunst — handle es sich um Tragödie oder Roman, um Musik oder Malerei, um Plastik oder Architektur — ist Spiel und bleibt Spiel, solange sie eben Kunst bleibt; „Spiel" im höchsten, im edelsten Sinne, aber doch immer Spiel. Man wird diese Auffassung vielleicht etwas befremdlich finden und sagen: Wie konnte und kann man nur diese herrliche Manifestation des menschlichen Geistes, diese Quelle der edelsten Erhebung über die Mühsal des Lebens, so niedrig taxieren?

Darauf ließe sich vielleicht zunächst geltend machen, daß die Kunst nicht die einzige Säule sei, auf welcher das Reich des Idealen in der Menschheit ruhe. Daß es neben ihr noch die Wissenschaft, noch Sittlichkeit und Religion gebe, und daß dem-

jenigen, welchem die Kunst zu leichtfertig erschiene, unbenommen bleibe, sich zu ihren ernsteren Schwestern zu flüchten. Aber es soll lieber zu erklären versucht werden, wie die Bezeichnung der Kunst als „Spiel" zu verstehen ist und welche Besonderheiten des Ästhetischen oder der Kunst (im Gegensatze zur Erkenntnis) in diesen Begriff zusammengedrängt werden.

Das Entscheidende scheint das Verhältnis des ästhetischen Gegenstandes und des ästhetischen Genusses zur Wirklichkeit zu sein. Jede Kunst ahmt Wirkliches nach oder stellt Wirkliches dar: Plastik, Malerei, Poesie direkt, Architektur und Musik indirekt. Alles, was ästhetisch wirkt, wirkt mit Mitteln, die der Wirklichkeit angehören, jedoch nicht selbst als ein Wirkliches, sondern als Bild oder Symbol eines Wirklichen. Diesen Grundzug des Ästhetischen findet man überall bewahrheitet. Alle Kunst ist Illusionswirkung, und zwar eine Illusionswirkung, der man sich, um des von ihr zu erwartenden Genusses willen, gerne hingibt, die man aufsucht. Das Drama ist ja kein wirklicher Vorgang, sondern das Bild eines solchen. Die Schicksale der Personen sind nicht die Schicksale der Schauspieler; der Gemordete steht vergnügt wieder auf, nachdem der Vorhang gefallen; das aus Liebe gebrochene Herz wendet sich einem vergnügten Souper mit dem wirklichen Liebhaber zu. Von aller Plastik und Malerei versteht es sich ohne weiteres, daß sie nur körperliche oder flächenhafte Abbilder geben. Ebenso bei den Arten der Dichtkunst, welche erzählen oder schildern. Und mit besonderer Deutlichkeit lassen die zwei einander scheinbar so ferne stehenden, aber doch in so vielen Punkten Analogien aufweisenden Künste, Architektur und Musik, diesen Sachverhalt erkennen, daß sie zwar mit Mitteln arbeiten, die dem Wirklichen angehören, wie Töne und Baustoffe, aber daß das, was sie eigentlich künstlerisch darstellen, die Gemütsbewegung und die allgemeinen Lebensstimmungen einer Kultur, in ihnen selbst nicht wirklich ist. In demselben Sinne ist auch der ungeheure Entwicklungsgang eines Menschengemütes vom Kampf zum Sieg, vom furchtbarsten Daseinsernst zum Hymnus an die Freude — wie er in Beethovens fünfter und neunter Sinfonie künstlerisch dargestellt wird — nur ein Bild, ein Symbol dessen, was der Künstler in sich

erlebt hat, und was Tausende von Menschen ebenfalls erlebt haben, die es nicht künstlerisch zu gestalten, sondern nur ästhetisch nachzugenießen vermögen. Und gerade so sind Bauwerke, wie etwa die Cheopspyramide, das Pantheon oder die Kathedrale von Reims, Symbole.

Um die Bedeutung des symbolischen Moments zu ermessen, braucht man nur ein einfaches Gedankenexperiment zu machen, und sich vorzustellen, daß man das, was man in beliebigen Kunstwerken genießend anschaut, wirklich erlebe. Man denke sich die Vorgänge der Iliade, die Vorgänge in Richard III. oder Hamlet, die Vorgänge des König Ödipus und der Antigone als wirklich; oder den sterbenden Fechter vor sich auf dem Boden, das Blut aus der Wunde strömen oder die Kinder der Niobe von den Todespfeilen einer verheerenden Seuche getroffen samt der verzweifelnden Mutter sich als Leichen aufhäufen; man sähe Laokoon und seine Söhne wirklich von Schlangen umwunden und hörte die Gelenke unter dem Druck der Untiere krachen und die verzweifelnden Hilferufe der Unglücklichen; man stelle sich vor, daß all das Weh, Herzeleid, all der Gram und Weltschmerz, der in den Gedichten eines Heine, Lenau, Lorm, Fitger, A. de Musset, Leopardi zum Gegenstand künstlerischer Darstellung und künstlerischen Genusses gemacht ist, in sich selbst, d. h. im eigenen Sein und Wesen, als wirkliches Erlebnis getragen und gehegt werden müßte — so ist eines klar: alles dasjenige, was wir künstlerische Stimmung, ästhetischen Genuß nennen, wäre unmöglich. Das Entsetzen würde uns packen; wir würden entweder fliehen, um dem Gräßlichen zu entgehen, oder wir würden im Tiefsten unseres Wesens zum Eingreifen, zum Mithandeln aufgeregt werden. Wie dies vom Gräßlichen, Furchtbaren, Tragischen gilt, so gilt es ebenso vom Schönen und Reizenden. Die Schönheit des nackten Körpers, die anmutige Verflechtung der Glieder, die pikante Situation in der Malerei und Plastik, die ungezählten Darstellungen des Liebesgefühls in allen seinen Phasen, von der Werbung bis zur Erfüllung, von der derbsten Sinnlichkeit bis zu verfeinertster Gefühlsschwelgerei, von denen die Poesie aller Zeiten voll ist — auch das ist „ästhetisch“ nur im Bilde, nur als Symbol eines Wirklichen möglich.

Das Nackte würde sinnlich wirken, keine ästhetischen, sondern physische Gefühle erwecken, und wie seltsam die Gefühle sind, welche der Anblick zweier Liebender, ihr Gegirre und Geflüster, ihr Gekose und Getändel in Wirklichkeit weckt, und zwar um so mehr, je erotischer sie werden, braucht nur angedeutet zu werden. Was in Wirklichkeit sorgfältig vor den Augen der Welt verborgen wird, was die Stille und Heimlichkeit sucht, was, wenn es offenbar wird, teils lächerlich, teils abstoßend wirkt, das ist eines der wichtigsten, eines der unerschöpflichsten Themen der Kunst aller Zeiten und Völker. Und dies aus keinem anderen Grunde, als wegen der Wirklichkeitsferne der Kunst, die das Wirkliche sucht und braucht, aber nur ein Symbol des Wirklichen gibt, das Wirkliche in ein Bild verwandelt. Dies ist die Vergeistigung der Dinge durch die Kunst; ein Herauslösen jeder Sache, jedes Vorgangs aus seinen realen Beziehungen, eine Darstellung desselben als Artefakt, in einem fremden, vom Künstler nach Willkür bestimmten Material.

Unter dem symbolischen Charakter ist dies zu verstehen: kein ästhetisches Objekt *ist* das wirklich, was es darstellt, sondern *bedeutet* es nur, ist nur eine Anleitung für unser Gedächtnis und unsere Phantasie, sich mit Hilfe dessen, was der Künstler gegeben hat, ein Wirkliches lebhaft vorzustellen. Darin liegt das wahre Geheimnis aller ästhetischen Wirkung. Die Kunst ist darum *Spiel*, weil alle ihre Wirkungen nicht *Sach*wirkungen, sondern *Bild*wirkungen sind und weil, wie sehr auch die Kunst auf uns Eindruck machen mag, das Bewußtsein, daß wir es nur mit einem Bilde, mit einer Illusion zu tun haben, als Unterströmung immer lebendig bleiben muß, soll die ästhetische Wirkung nicht aufhören. „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst,“ sagt darum *Schiller*, der wahrlich die Kunst ernst genug nahm und seine beste Kraft in den Dienst der Tragödie stellte.

Diese Bild-, Spiel- oder Illusionstheorie darf selbstverständlich nur auf den künstlerisch genießenden, nicht auf den künstlerisch schaffenden Menschen bezogen werden. Denn diesem ist es mit dem, was er schafft und hervorbringt, voller Ernst; er spielt nicht in dem Sinne, als ob er etwa selbst nicht an das glaubte, was er hervorbringt; für ihn sind die Gebilde

seiner Phantasie, die er künstlerisch gestaltet, eine Lebensangelegenheit, ja das Leben selbst.

V. Kapitel

Kunst und Natur. — Kunst und Wirklichkeit

Von hier aus läßt sich nun auch die Frage beantworten, die sich an die allgemeine Definition des ästhetischen Zustandes naturgemäß knüpft, und schon einmal flüchtig gestreift worden ist, die Frage: kann uns nur das menschliche Artefakt, nur das Kunstgebilde im engeren Sinne in den ästhetischen Zustand versetzen oder ist dazu auch die Natur, die gegebene Wirklichkeit imstande? Bei der Natur oder der gegebenen Wirklichkeit fehlt freilich der Künstler, aber dies allein kann offenbar kein Hindernis für die Entstehung eines ästhetischen Zustandes sein. Das Wesentliche dabei ist ein Werk, ein Objekt, welches die früher geschilderten Eigenschaften besitzt: wohlgefällige Erregung der höheren Sinnesvermögen und der Einbildungskraft, irgendwelchen Ideengehalt und dasjenige, was wir „Bildwirkung" oder „Idealität" nennen wollen.

Nun ist ja ohne weiteres klar, daß mit Ausnahme der Bildwirkung alle übrigen Eigenschaften eines ästhetischen Objekts sich in der Natur oder Wirklichkeit finden müssen, weil unsere Phantasie wohl kombinatorische, aber keine schöpferische Kraft hat, weil die Wirklichkeit, die Natur, die große Lehrmeisterin des Künstlers ist, die unerschöpfliche Rüstkammer, aus der er sich immer neuen Stoff, immer neue Darstellungsmittel holt. Man kann dies alles aufs schärfste betonen, die Notwendigkeit für den Künstler, sich immer wieder am Studium der Natur und der Wirklichkeit zu orientieren, seinen Blick und seine Beobachtung zu schärfen, mit allem Nachdruck predigen und wird, je mehr man so tut, um so weniger der Frage entgehen können: Warum gibt es denn überhaupt Kunst? Warum läßt sich der Mensch nicht an dem genügen, was die Natur Schönes aufweist, sie, die große Künstlerin, die so souverän mit Licht, Farbe, Form, so allgewaltig mit Schicksalen spielt, daß sie alles, was der kleine Mensch ersinnen und erschaffen kann, vollkommen in den Schatten stellt, klein und nichtig erscheinen läßt?

Diese Frage ist modern, aber absolut unhistorisch. Sie ist gesprochen aus dem Gedankenkreise einer Zeit heraus, in der nicht nur in der Malerei vorzugsweise Landschaft und Genre, und zwar in möglichst naturalistischem Sinne, gepflegt werden, sondern in welcher auch ein guter Teil aller Erzählungskunst und aller Dramatik seinen Ehrgeiz darein setzt, möglichst nur eine Photographie eines bestimmten Ausschnittes aus dem Leben zu liefern. Es ist klar, daß der Naturalismus, je weiter man ihn treibt und je buchstäblicher man sein Programm auffaßt, um so sicherer Schiffbruch leiden muß. Wenn Wahrheit oder Naturtreue das letzte Wort der Kunst ist, ihr einziger Programmpunkt, dann ist alle Kunst zur ewigen Inferiorität verurteilt; denn die Natur wird immer noch natürlicher sein als die natürlichste Kunst: sie ist ja die Sache selbst, und das ästhetische Objekt nur ein Bild. Jede geschickt gemachte Wachsfigur eines Panoptikums, jeder gut ausgedachte Verkleidungsscherz, von Dilettanten aufgeführt, wird imstande sein, eine bessere und dauerndere Illusionswirkung hervorzurufen als ein Produkt der höchsten plastischen oder dramatischen Kunst. Von diesem Standpunkte aus muß man sagen, daß die Photographie der Zeichnung oder Radierung, der Gipsabguß der Arbeit des Bildhauers, das phonographisch aufgenommene Gespräch jedem dichterischen Dialog unendlich weit überlegen ist. Man kann mit keiner Maltechnik der Welt den Glanz und die Leuchtkraft der wirklichen Gegenstände, mit keiner Kunst des Meißels und der Patinierung die Struktur der Haut oder eines Stoffes vollkommen reproduzieren; und die berechneten und wohlgefügten Sätze eines Dramas, die studierten Bewegungen des Schauspielers werden immer etwas anderes sein als die wirklichen Ereignisse. Treibt man also diesen Gedanken der Naturtreue auf die Spitze, dann kommt der Moment, wo sich die Kunst sagen lassen muß, sie sei überflüssig und solle zugunsten der Wissenschaft, der Historie, der Statistik, der Photographie abdanken. Aber nur einer überrealistisch gewordenen Kunst, der die großen Aufgaben abhanden gekommen sind, kann das passieren. Faßt man die Kunst historisch, in ihrem Zusammenhang mit der Kulturentwicklung, so erkennt man sofort, daß der Gedanke einer Konkurrenz mit der Natur unter ihren ursprünglichen Motiven gar keine Rolle gespielt hat, oder genauer, daß der

Mensch in seinem künstlerischen Schaffen mit den Mitteln der Natur etwas zu erreichen gewünscht hat, was jenseits der Natur liegt, was ihm die Natur gar nicht geben kann. Dies ist im großen und ganzen dreierlei: Ergänzung und Erhöhung der Wirkungen, welche die Natur bietet; Fixierung der Naturvorgänge, wodurch sie aus einmaligen Erlebnissen zu dauernden werden; und endlich Verwandlung der Wirklichkeitswerte in Bildwirkungen oder Illusionswerte.

In den verschiedensten Abstufungen und Mischungsverhältnissen findet man diese Momente in allen Künsten und ihrer Entwicklungsgeschichte tätig. Man denke, um sich das erste nahezubringen, nur an die große Bedeutung, welche schon beim Urmenschen, wie bei allen Naturvölkern, das Schmücken des eigenen Körpers, die Verzierung der Geräte, der Waffen, besitzt. Das alles mit den Mitteln der Natur und zum Teil nach ihren Vorbildern gemacht, liegt doch jenseits der Natur. Der Mensch geht nackt aus den Händen der Natur hervor; wenn er sich mit Ketten, mit Federn, mit Geflechten schmückt, wenn er auf den Fellen, die er trägt, Zierat anbringt, so tut er mehr, als er in ihr findet. Er sieht freilich in ihr Pflanzen- und Tierformen in aller Fülle, in Wahrheit und Wirklichkeit. Und das, was die Natur in dieser Weise darbietet, ist nicht nur wirklich und gesetzmäßig, sondern es ist oft wahrhaft schön. Gerade in der Gegenwart hat man auf diese „Kunstformen der Natur“ besonderes Augenmerk gerichtet. Wenn der Mensch aber diese Formen in irgendeinem Material nachbildet, wenn er die Gestalten der Tiere, die er jagt, auf seine Geräte einschnitzt, wenn er sich aus Naturformen Ornamente gestaltet, so erreicht er etwas, was j e n s e i t s der Natur liegt. Der Ur, der Hirsch oder der Löwe sind in Wirklichkeit für seine Existenz zu wichtig, als daß er in ihrer Nähe zu ästhetischem Genießen Zeit und Gelegenheit hätte; sie sind auch absolut nicht zu dekorativen Zwecken zu verwenden; aber das Erinnerungsbild, welches sich äußerlich darstellt und verkörpert, wird ästhetisches Objekt. Alle Architektur, auch die primitivste, ist in diesem Sinne ein Jenseits der Natur; mit ihren Mitteln, mit ihren Stoffen und Kräften schafft sie ein Gebilde, das in der Natur nicht seinesgleichen hat, und stellt es, gewissermaßen als ein selbständig wirkendes Teilstück, in die Landschaft, diese selbst damit oft

umgestaltend. Mit ihr im engsten Zusammenhang steht ursprünglich die Malerei. Natürlich muß gerade diese Kunst in allen Stadien ihrer Entwicklung darauf ausgehen, die sichtbare Wirklichkeit zu kopieren. Ohne dies würden ihre Erzeugnisse ganz unverständlich. Aber überblickt man die lange Entwicklungslinie dieser Künste, so sieht man auch hier Zwecke und Mittel, die jenseits der Wirklichkeit liegen. Man vergesse doch nicht, daß diese Künste vorzugsweise im Dienste der Geschichtschreibung und der Religion gestanden sind; daß sie vor allem dazu gedient haben, den flüchtigen Moment aus dem Strom der Zeiten herauszuheben und zu fixieren auch für diejenigen, die nicht dabei waren, für kommende Geschlechter und das Übersinnliche, ja das Übernatürliche, die Gestalten der Götter, die Ideen der Religion, in sinnlicher Erscheinung hervortreten zu lassen. Überall leistet die Kunst auch in ihren Anfängen schon mehr als die Wirklichkeit — obwohl sie notwendig hinter ihr zurückbleibt — lediglich dadurch, daß sie distanziert und abbreviiert, daß sie eine ruhige Betrachtung, ein ungehemmtes Spiel der Phantasie überhaupt möglich macht und endlich dadurch, daß sie *fixiert*, weil das Bild noch dauert, nachdem die Wirklichkeit, die es darstellt, längst dahingeschwunden; daß sie also, im allgemeinsten Sinne gesprochen, gegenüber der flüchtigen Wirklichkeit einen monumentalen Charakter hat, wie ihn im Gegensatz zum Moment des Lebens das kleinste Lied, das er hervorgerufen, die flüchtigste Zeichnung, wirklich besitzt. In diesem Sinne heißt es bei *Burckhardt*: „In dem großen Idealbilde seines eigenen dauernden Seins genoß das griechische Volk lauter Ewigungen, während wir heute von lauter Zeitungen umgeben sind“[1]. Und bei *Goethe* in den „Zahmen Xenien“:

> Nichts vom Vergänglichen, wie's auch geschah!
> Uns zu *verewigen* sind wir ja da!

Noch eindringlicher aber verkündet die Schrift über *Winckelmann* dieselbe Wahrheit: „Das letzte Produkt der sich immer steigernden Natur ist der schöne Mensch. Zwar kann sie ihn nur selten hervorbringen, weil dem gar viele Bedingungen wider-

[1] Griechische Kulturgeschichte. II. Bd. S. 36.

streben; und selbst ihrer Allmacht ist es unmöglich, lange im Vollkommenen zu verweilen und dem hervorgebrachten Schönen Dauer zu geben; denn genau genommen kann man sagen: Es ist nur ein Augenblick, in welchem der schöne Mensch schön ist. Dagegen tritt nun die Kunst ein. Denn indem der Mensch auf den Gipfel der Natur gestellt ist, so sieht er sich wieder als eine ganze Natur an, die aus sich einen Gipfel hervorzubringen hat. Dazu steigert er sich, indem er sich mit allen Vollkommenheiten durchdringt und sich endlich bis zur Produktion des Kunstwerkes erhebt, das neben seinen übrigen Taten und Werken einen glänzenden Platz einnimmt. Ist es einmal hervorgebracht, steht es in seiner idealen Wirklichkeit vor der Welt, so bringt es eine dauernde Wirkung, ja die höchste hervor ...; es erhebt, indem es die menschliche Gestalt beseelt, den Menschen über sich selbst, schließt seinen Lebens- und Tatenkreis ab und vergöttert ihn für die Gegenwart, in der das Vergangene und das Künftige inbegriffen ist."

Ja, gerade die moderne ethnographische Behandlung der Kunstgeschichte hat eine Tatsache ins hellste Licht gestellt, welche in diesem Zusammenhang sehr bedeutungsvoll ist, daß nämlich eine rein stilisierende Behandlung der Dinge, welche zeichnerisch dargestellt werden, zu den frühesten Ausdrucksweisen der Kunst gehöre. Namentlich von den Steinen hat in den merkwürdigen Proben von der Kunst südamerikanischer Naturvölker, die er gegeben hat, das zur Evidenz gebracht. Darstellungen, die jedes unbefangene europäische Auge für reine geometrische Flächenornamente halten muß, werden von ihren Verfertigern und von den Stammesgenossen als Darstellungen bestimmter Tiere, Fische, Vögel, Bienen usw. gedeutet. Nicht „Dies ist", sondern „Das bedeutet" steht am Anfang der Kunst!

Diese Verhältnisse sind natürlich in den einzelnen Künsten verschieden. Der eigentliche Wettstreit mit der Natur ist in den Künsten, die nur auf indirekter Naturnachahmung beruhen, wie Musik und Architektur, ganz ausgeschlossen. Es gibt kein Naturschönes, das als solches Vorbild der musikalischen und architektonischen Kunstschöpfungen wäre und mit dem diese zu konkurrieren hätten; in einem gewissen Sinne also wird man sagen

dürfen, daß auf diesen Gebieten die künstlerische Phantasie am freiesten, am meisten schöpferisch ist.

In Architektur und Musik wird darum nicht nur eine Ergänzung und Erhöhung von Vorbildern geschaffen, welche die Natur ohnedies darbietet, sondern in diesen Künsten ist das ästhetische Objekt selbst zum überwiegenden Teile ein Artefakt der menschlichen Phantasie, bei welchem statt der Vergleichung mit gegebenen Vorbildern und statt der Prüfung der Naturtreue, statt der Rücksicht auf den stofflichen oder darstellenden Inhalt des Kunstwerkes das „formale“ Moment entschieden in den Vordergrund tritt, d. h. die wohlabgewogene Gruppierung und Gegenüberstellung von Linien, Formen, und Massen, die berechneten und abgestimmten Einklänge und Gegensätze von Tönen und Farben, von Licht und Schatten, von Laut und Leise und die rhythmische Bewegung sinnlicher Eindrücke. Dazu aber kommt noch jene eigentümliche Modifikation der Nachahmung oder Naturtreue, die „Ausdrucksfähigkeit“, die das geistige oder ideelle Moment in diesen Künsten darstellt. Denn von der Architektur wie von der Musik verlangen wir zur vollen künstlerischen Wirkung, daß sie außer der Freude, die ihre sinnlichen Darstellungsmittel erzeugen, auch geistige und gemütliche Inhalte vermittle, d. h. Lebensstimmungen, Assoziationen, Gedanken, — am besten diejenigen, welche dem Zwecke des Werkes oder den Absichten des Künstlers entsprechen und wenn dies nicht möglich ist, so doch irgendwelche. Wenn dieses Plus zu dem rein formalen Eindruck des Werkes ausbleibt, so wird es uns als leer und geistlos erscheinen. Die große Ueberlegenheit in bezug auf die Wirkung, welche ceteris paribus Werke der alten Baukunst vor neueren Schöpfungen besitzen, geht auf diesen Umstand, auf die große Menge der bei einem alten Bauwerk mitschwingenden Gefühls- und Vorstellungsassoziationen, zurück.

Der Wettstreit mit der Natur ist am schwersten, am bedrückendsten, in der Malerei und Skulptur; und auch da wieder am meisten in der Kunst des Landschafters. Denn da für denjenigen, der überhaupt die Fähigkeit des künstlerischen Sehens und des ästhetischen Genießens besitzt, die Natur schon von selbst als Bild wirkt, das nicht für irgendwelche Zwecke, sondern

zum Schauen und Genießen da ist, so braucht der Landschafter seine Kunst nicht dazu, um jene Ablösung von der Wirklichkeit hervorzubringen, die vorhin Illusionswirkung genannt wurde: man kann sie ohne große Mühe jederzeit selbst sich verschaffen. Und ganz hoffnungslos ist auch in gewissem Sinne der Wettstreit des allergeschicktesten Landschafters mit der Natur. Den Zauber von Licht und Farbe, die feine Tönung der Ferne, die Transparenz der Schatten, die räumliche Vertiefung, das Nebeneinander von Massen- und Detailwirkung, wie es die Wirklichkeit bietet, kann kein Künstler auch nur annähernd erreichen. Auch in das beste Landschaftsbild müssen wir vieles hineindenken, was der Künstler mit seinen Mitteln nicht geben kann, was wir nur in unserer Erinnerung finden; vieles als einen nur andeutenden Ausdruck für die Wirklichkeit hinnehmen und gewissermaßen ins Wirkliche übersetzen. Gerade die moderne Landschaftsmalerei, die diesen Kampf mit der Urmeisterin Natur mit der größten Entschlossenheit aufgenommen hat, und für die der Begriff des „Unmalerischen", also dessen, „was man nicht malen kann", eigentlich aufgehört hat zu existieren, ist so recht geeignet, dies anschaulich zu machen. Je kapriziöser die Malerei den kompliziertesten Problemen der Stimmung nachjagt, je mehr sie darauf ausgeht, nicht bloß Farbe und Form, sondern das Licht selbst auf ihre Leinwand zu bannen, je schwieriger also die Aufgaben werden, um so mehr wird in einem gewissen Sinne der Abstand fühlbar, der diesen Impressionismus von der „natürlichen Natur" trennt. Trotzdem soll der Wert und die künstlerische Bedeutung dieser Kunstrichtung keineswegs unterschätzt werden. Gerade der Bestand dieser modernen Landschaftsmalerei, die große, alle früheren Zeiten bei weitem übertreffende Ausdehnung, in der sie gepflegt wird, und die Gunst, welche sie findet, scheint ein Beweis für die Richtigkeit der hier vertretenen Auffassung vom Wesen der Kunst zu sein. Sie wird nur verständlich, wenn man sich darüber klar ist, daß die Konkurrenz mit der Wirklichkeit für die Kunst überhaupt sekundär ist, und daß die Kunst mit Mitteln, die der Wirklichkeit entnommen sind, ihre eigenen Zwecke verfolgt.

Diese können im gegebenen Falle dadurch anschaulich gemacht werden, daß man sagt: Die Landschaftsmalerei ist eine

Art Historienmalerei der Natur. Sie kann mit der Wirklichkeit so wenig wetteifern wie die letztere. Aber sie kann dasjenige, was in der Wirklichkeit nur ein flüchtiger Moment ist, in einem Bilde fixieren, das ihm Dauer verleiht, und sie kann Eindrücke, die nur wenigen zugänglich sind, vielen erschließen. An der Hand der Landschaftskunst öffnet sich uns die Welt: wir schauen Gegenden, die unser Fuß nie betreten hat, und wir erblicken Stimmungen, Naturwunder, die nicht zum täglichen Leben der Natur gehören, sondern ihre Glanzstücke sind. Und wir sehen dies alles nicht nur mit unseren eigenen, sondern gewissermaßen mit fremden Augen, mit den Augen des schaffenden Künstlers, und werden dadurch auf manche Züge hingelenkt, die unserer eigenen Betrachtung nicht gewöhnlich sind. Wir empfangen aus dem ungemein großen Komplex natürlicher Eindrücke eine Auswahl, die Auge und Erinnerung auf das Bedeutungsvolle hinlenkt. Das Bedeutungsvolle ist aber keine objektive, sondern eine subjektive Kategorie: was bedeutungsvoll ist, kann nur nach individuellen Maßstäben bestimmt und von einem Individuum auf ein anderes übertragen, also nachempfunden werden.

VI. Kapitel

Realismus und Idealismus

Aus dem bisher Dargelegten ergeben sich alsogleich zwei Grundgesetze aller künstlerischen Darstellung, die nicht als willkürliche Regeln ersonnen, sondern aus dem Wesen der Sache und aus der Uebung des künstlerischen Vermögens aller Zeiten abgeleitet sind. Alle Kunst ist Festhalten eines inhaltlich Bedeutenden, eines Erlebnisses, eines Gemütszustandes, einer interessanten Situation mit den Mitteln einer sinnlich wohlgefälligen Darstellung. Die Kunst bezieht sich auf Wirkliches. Unmögliches oder Dinge, die nie ein Mensch gesehen und erlebt hat, sind auch kein Gegenstand für die Kunst. Alle Kunst muß streben, deutlich zu sein, verstanden zu werden, den Eindruck des Wirklichen hervorzubringen: das ist das ewige Recht des R e a l i s m u s in der Kunst, die unerläßliche Forderung der Naturtreue, des Naturstudiums, der genauesten Beobachtung. „Wer das Salzfaß nicht ehrt, ist die Königskrone nicht wert“ — heißt es bei M a e t e r l i n k. Der

Künstler braucht eine schlichte, ganz und gar unsymbolische Andacht vor der Wirklichkeit, eine schlichte Liebe zu Menschen, Tieren und Dingen, wenn er sich über die Wirklichkeit erheben will.

Aber alle Kunst muß zugleich streben, Bild zu bleiben. Sie muß trachten, die Illusionswirkung, welche sie schafft, immer wieder aufzuheben, den Schein des Wirklichen, ohne den sie nicht verstanden werden könnte, immer wieder als solchen fühlbar zu machen, weil sie nicht ästhetisch wirken könnte, wenn man sie als Wirklichkeit nähme. Die Kunst muß eben trachten, ihren Eindrücken die physiologischen Wirkungen zu nehmen und sie durch psychische oder geistige zu ersetzen, — darauf gründet sich das ewige Recht des Idealismus in der Kunst, des Symbolischen, die Förderung nicht zu vergessen, daß man auf ästhetischem Boden in einem Zwischenreich sich befindet, gewissermaßen auf Wolken über den harten Schollen des Lebens schwebt; daß in ihr alles Ernste und Furchtbare nur ein Spiel, freilich ein ernstes Spiel ist. „Und zwischen Trug und Wahrheit schwebet noch zweifelnd jede Brust und bebet" (Schiller).

Keines von diesen beiden Elementen darf in einem Objekt, das ästhetisch wirken soll, fehlen. Wem das Bild nicht genügt, wer die Sache selbst braucht, um eine ihm zusagende Nervenanregung zu haben, dem hat die Kunst nichts zu bieten: der gehört in die Arena, wo die Gladiatorenkämpfe und Stiergefechte aufgeführt werden, wo es sich wirklich um Leib und Leben handelt, wo die Glieder im Todeskampf zucken und das Blut fließt; der gehört zur Hinrichtung, zur Rauferei, an die Plätze, wo die Darstellung des halb und ganz entblößten Körpers als Nervenkitzel feilgeboten wird — wenn er nicht ein solcher Philister ist, daß ihm alles, was über Amt und Alltag hinausgeht, überhaupt ein Greuel ist.

Umgekehrt: wer keine Freude am sinnlich Darstellbaren hat, wer in unsagbaren Tiefen des Gemütes webt oder auf Himmelshöhen abstrakter Erkenntnis lebt, der gehört, wie groß auch immer seine Begabung sein mag, gleichfalls nicht auf das Gebiet der Kunst. Wir mögen von ihm eine Bereicherung unserer wissenschaftlichen Erkenntnis, eine Vertiefung des sozialen oder reli-

giösen Gefühlslebens erwarten; aber die Kunst wird er ebensowenig als Schaffender fördern, wie als Genießender aufnehmen und sich an ihr erfreuen können.

Dieses Zusammenwirken von Wirklichkeit und Kunstform in den darstellenden oder nachahmenden Künsten heißt aber nichts anderes, als daß die geschilderten Dinge und Begebenheiten einerseits ihrer realen Natur entsprechend vorgeführt werden, anderseits ihre Funktion als Teile eines ästhetischen Ganzen vollständig erfüllen (Seligmann).

Und hier liegt zugleich die Grenze für das, was in künstlerischem Sinne überhaupt möglich ist. Weil die Kunst zwar überall und notwendig aus Wirklichem schöpft, aber das Wirkliche zugleich verklärt — da es eben sonst nicht Gegenstand eines lustvollen Genießens sein könnte — so folgt, daß sie nicht alles Wirkliche brauchen kann, daß sie alles ausschließen muß, was seiner Natur nach den verklärenden Mitteln ihrer Gestaltung und Formung zu sehr widerstrebt. Viel von dem, was in Wirklichkeit peinlich ist, läßt sich durch das, was vorhin „Bildwirkung“ genannt wurde, künstlerisch vergeistigen, so daß es als „Spiel“, d. h. als Genuß, empfunden wird. Aber immerhin gibt es unausbleiblich eine Grenze; dies folgt aus dem Wesen des ästhetischen Zustandes. Wo wir denken und forschen, wo wir die Wahrheit suchen, müssen wir lernen, allem ins Gesicht zu sehen, müssen wir unsere Gefühle oft ausschalten und die Brust mit dreifachem Erz umpanzern. Vom Künstler brauchen wir uns nichts derartiges bieten zu lassen. Er soll uns ja helfen, die Welt zu genießen, die Welt zu betrachten, als wäre sie, wenigstens für Stunden, das, was sie für den ernsten, ethisch gerichteten Menschen nicht ist und nicht sein kann: ein Spiel, ein Traum, ein Phantasiebild. Wenn er uns zu unzart anfaßt, uns erschreckt, abstößt, unsere Gefühle beleidigt oder in wilden Aufruhr bringt, wenn er in uns Ekel oder Abscheu erregt, so wenden wir uns ab mit dem Gefühl: Hier ist die Aufgabe der Kunst verfehlt oder nicht verstanden worden, und sind glücklich, daß nichts uns nötigen kann, den Verkehr mit einer so rohen oder so gewalttätigen Kunst zu suchen.

Natürlich ist diese Grenze nicht absolut gültig und allgemein zu bestimmen; sie schwankt individuell und sie schwankt histo-

risch-ethnographisch. Derbere Naturen, rohere Zeitalter vermögen da noch ästhetisch zu genießen, wo feinere sich schon abgestoßen fühlen und wir haben hier eine Funktion zwischen zwei Variablen, genau so wie bei dem noch allgemeineren Verhältnis von Stoff und Form überhaupt. Aber auch hier gibt es einen Maximalwert des Klassischen, das zwischen den Grenzen des Zimperlichen, Schwächlichen und dem Rohen, Gräßlichen, Abscheulichen liegt, ein Maximum, das nicht nur durch dies „Was“ des Dargestellten, sondern auch durch das „Wie“, d. h. durch die idealisierende Kraft des Künstlers bestimmt wird.

VII. Kapitel

Das künstlerische Schaffen. — Kunst und Photographie

Es wurde schon früher die Frage aufgeworfen, ob nur das menschliche Artefakt, das Kunstgebilde im engeren Sinne, uns in den ästhetischen Zustand versetzen könne oder ob dazu auch die Natur, die gegebene Wirklichkeit, imstande sei. Indem diese Frage bejaht wurde, hat sich die weitere Frage ergeben, ob denn dann die Kunst nicht gewissermaßen überflüssig, da sie ja mit ihren bescheidenen menschlichen Mitteln doch unfähig sei, mit der Natur zu konkurrieren.

Daß es in allen Kulturen, ja wir dürfen sagen, in aller Menschengeschichte, soweit unser Auge reicht, neben der Natur auch Kunst gegeben hat, ist ein starker Fingerzeig dafür, daß Wesen und Aufgabe der Kunst noch in etwas anderem liegen müsse, als in dem bloßen Wettbewerb mit der Wirklichkeit, in welchem jeder Kunst das Unterliegen sicher ist. Als dieses Plus auf seiten der Kunst, welches ihr zu allen Zeiten die Eigenberechtigung gegenüber der Wirklichkeit gewährt, wurde ein Dreifaches erkannt: Ergänzung und Erhöhung der Wirklichkeit, welche die Natur bietet; Fixierung der Naturvorgänge, wodurch sie aus einmaligen Erlebnissen zu dauernden werden; endlich Verwandlung der Wirklichkeitswerte in Illusionswerte, in Bildwirkungen.

Ganz allgemein kann gesagt werden: Die Naturnachahmung ist nicht etwa Zweck der Kunst (wenn sie das wäre, so wäre sie zu unvermeidlicher, unaufheblicher Inferiorität verurteilt), son-

dern nur ein Mittel zur Erreichung dieses Zweckes, so daß also die Vervollkommnung des Mittels nicht zugleich eine Vervollkommnung der Kunst selbst darstellt. Mit Mitteln, welche der Wirklichkeit entnommen sind oder auf die Wirklichkeit hinweisen, verfolgt die Kunst ihre eigenen Zwecke, die soeben genannt worden sind.

Je gewaltiger der Komplex jener sichtbaren Mannigfaltigkeit ist, welche die landschaftliche Natur überall dem Auge darbietet, und je weniger sie ein einfaches Abschreiben gestattet, um so klarer tritt hervor, daß die künstlerische Tätigkeit ein Sondern und Sichten, ein Herausarbeiten des Wesentlichen, ist; ein Sichbeschränken auf gewisse Züge des Wirklichkeitskomplexes, ein Fallenlassen anderer, um dafür an den Punkten, auf die es dem Künstler ankommt, um so stärker wirken zu können. Der Künstler verfährt dabei nicht anders als der einfache Betrachter, den ja auch, je nach Stimmung, je nach der Beschaffenheit einer Gegend, je nach der Beleuchtung, bald das eine, bald das andere mehr interessiert, besonders packt und impressioniert. Die künstlerische Tätigkeit besteht nur darin, einen solchen besonders ergiebigen, besonders fruchtbaren Moment zu finden und mit irgendwelchen technischen Mitteln festhalten zu können. Insoferne also wäre gegen die vielzitierte moderne Definition, die Kunst sei „la nature, vue à travers un tempérament“ nichts einzuwenden. Freilich nur dann, wenn man eine gewisse Reserve macht, die von Modernen — Künstlern wie Kritikern — nur allzuoft außer acht gelassen wird. Der Akt der Aufmerksamkeit oder Apperzeption, durch den wir aus einer gegebenen Mannigfaltigkeit bestimmte Züge herausarbeiten und uns vorzugsweise und mit besonderer Deutlichkeit zum Bewußtsein bringen, ist subjektiv durch unser Interesse bedingt. Er führt gemäß dem psychologischen Grundgesetze von der Enge des Bewußtseins dazu, daß in dem, was uns sinnlich gegeben ist, große Unterschiede der Bewußtseinshelligkeit entstehen. Aber er greift aus einer Vielzahl von Möglichkeiten nur eine bestimmte heraus. Die anderen werden dadurch zwar für den Augenblick zurückgedrängt, aber nicht dauernd ausgeschlossen. Es liegt bei mir, welcher Richtung ich meine Aufmerksamkeit geben will: ob ich mehr auf das Ganze einer Land-

schaft oder mehr auf einzelne reizvolle Details achten will; mehr auf den großen Zug der Linien oder mehr auf die Stimmung; mehr auf den Himmel mit interessanten Wolkenbildungen oder mehr auf die Erde und das auf ihr sich abspielende Leben, den pflügenden Landmann, das weidende Vieh, das äsende Wild usw.

Aber die Natur bietet mir doch in jedem Augenblick die Möglichkeit, meinen Aufmerksamkeitsfokus zu verschieben und dasjenige, was Gegenstand geringster Beachtung im früheren Augenblick gewesen war, in den Mittelpunkt meines Interesses zu rücken und dadurch mit größter Deutlichkeit zu sehen. Ja, die Natur bietet uns diese Möglichkeit nicht nur in abstracto, sondern wir sind gewohnt, von dieser Möglichkeit fortwährend den umfassendsten Gebrauch zu machen, d. h. unseren Aufmerksamkeitsfokus beständig zu wechseln. Viele moderne Künstler, die unter dem Banne der sogenannten impressionistischen Theorien stehen, verkennen diese einleuchtende Wahrheit. Indem sie einen bestimmten Moment des Interesses möglichst wirkungsvoll, möglichst einleuchtend wiederzugeben trachten, gebärden sie sich so, als könne das Kunstwerk etwas, was die Natur mit ihren überwältigenden Mitteln nicht kann: den Aufmerksamkeitsfokus zwingend auf e i n e m Punkte festhalten, so daß alles andere daneben verschwindet oder wenigstens undeutlich wäre und als sei es demgemäß gestattet, auch auf dem Bilde alles, was für den Künstler und seinen besonderen Darstellungsmoment nicht die Hauptsache ist, völlig zu vernachlässigen und verschwimmen zu lassen. Aber das Kunstwerk, das, was der Künstler in sinnliche Erscheinung formt und hinstellt, das ist eben für den Betrachter eine z w e i t e N a t u r, eine Natur in der Natur, d. h. Gegenstand der sinnlichen Anschauung, und keine künstlerische Kraft kann ihn hindern, auch in dieser natura secunda gerade so wie in der natura prima seine Aufmerksamkeit, nachdem er sie an dem e i n e n gesättigt hat, wandern zu lassen, vom Ganzen auf das Detail, von der Linie auf die Farbe und umgekehrt. Und hier liegt die Quelle vieler Mißgriffe und der ihnen beim Beschauen folgenden bitteren Enttäuschungen, wenn die wandernde Aufmerksamkeit außerhalb des fokalen Punktes, an welchem sie der Künstler festhalten möchte, gar nichts findet, was sich in

dem Maße, als es beachtet wird, verschärft und verdeutlicht, in reicheren, klareren Einzelheiten heraustritt — wie es ja immer bei der wirklichen Natur der Fall ist — sondern wenn es, auch fokal gesehen, so bleibt, wie es der auf einen anderen Fokus eingestellten Aufmerksamkeit erschienen war.

Hier liegen Aufgaben von der größten Schwierigkeit für den künstlerischen Verstand. Es ist das gute Recht, ja die Pflicht des Künstlers, das betrachtende Auge zu leiten, so daß es auf demjenigen verweilt und das in innere Anschauung verwandelt, was dem Künstler selbst das Wichtige, was der eigentliche Gegenstand seiner Darstellung ist. Er kann nicht alles bringen, er kann nicht alles mit gleicher Sorgfalt bringen, ohne zu verwirren, ohne zu ermüden. Er muß also eine Auswahl treffen und muß das, was er bringt, so gegeneinander abwägen, daß dasjenige, worauf es ihm ankommt, nicht von dem verdrängt oder geschlagen wird, was im ganzen zwar notwendig, aber doch nebensächlich ist. Und so wirkt landschaftliche Kunst sozusagen der Monotonie unserer eigenen, rein persönlichen und individuellen Naturanschauung immer wieder entgegen; sie läßt uns „erstaunen"; sie führt uns hinaus ins Weite und schärft unseren Blick für das Nächste und Alltägliche.

Dies darf man natürlich nicht zu dem paradoxen Ausspruch Oskar Wildes hin steigern: „Nicht die Maler richten sich nach der Natur, sondern die Natur richtet sich nach den Malern" — eine Uebertragung der Kantschen Erkenntnistheorie und ihres Fundamentalsatzes ins Ästhetische, den andere in dem Sinne interpretiert haben, daß sie sagen: Das große Publikum sieht beim Lustwandeln in der freien Natur meistens im malerischen Sinne überhaupt nichts, sondern begnügt sich damit, Gegenstände wiederzuerkennen. Erst durch Vermittlung von Gemälden gelingt es auch dem Minderbegabten, in der Natur wirkliche Landschaften zu sehen. Das heißt die Dinge auf den Kopf stellen. Der Mensch, der in der Natur keine Landschaften, sondern nur Gegenstände sieht, sieht auch im Bilde nur Gegenstände. Das spezifisch malerische Sehen muß eben erst erzogen werden und es kann durch die wirkliche Landschaft ebensogut gebildet werden wie durch gemalte. Zunächst beurteilt der Mensch, der überhaupt auf diesem Wege ist, das landschaftliche

Bild nach dem, was ihm seine Erfahrung als in der Natur vorkommend gezeigt hat. Die Malerei erscheint ihm als wahr oder unwahr, als übertrieben oder als hinter der Natur zurückbleibend, je nach den Bildern, welche er in der Natur gesehen hat und die seiner Reproduktion zu Gebote stehen. Damit ist der allgemeine Maßstab und zugleich die Grenze dieser Beurteilung angegeben. Mehr als von irgendeinem anderen Zweig der Kunstübung gilt von diesem: „Wer den Künstler will verstehen, muß in Künstlers Lande gehen.“ Wie soll man das Niegesehene auf seine künstlerische Wahrheit, auf seine Natürlichkeit, prüfen. Manches, was uns als fremd, als unmöglich berührt, erscheint als die lauterste Natur, sobald uns das gleiche Milieu umgibt. Aber auch in dem Bekannten lehrt uns der große Künstler neue Züge, neue Seiten entdecken: eben weil er anders, oft geschärfter, konzentrierter sieht und es so darstellt. Das reicht so weit als er uns überzeugen kann. Und es ist nicht ausgeschlossen, daß durch bestimmte Künstler und Künstlergruppen bestimmte Weisen des Sehens, bestimmte Weisen der Auffassung, „Mode“ werden, wie es z. B. gewiß Menschen gibt, welche Südwestdeutschland mit den Augen Thomas und Italien mit den Augen Böcklins sehen.

Es braucht nicht ausführlich dargelegt zu werden, daß das gleiche (mit den notwendigen Veränderungen) auch für die übrigen Arten der bildenden Kunst gilt, die nicht Ideen, sondern Wirklichkeiten schildern, für jede realistische Malerei und Plastik. Auch hier hält die Kunst überall beachtenswerte Momente und feine Züge der Wirklichkeit fest, die im fortlaufenden Strom der Dinge und in der beständigen Veränderung des Lebens auch dann spurlos untergingen, wenn sie bemerkt würden, die aber gar nicht bemerkt werden, weil diejenigen, die mitten im Leben stehen, zu sehr mit sachlichen Interessen beschäftigt sind, um sich zugleich auch dem formalen Reiz der Begebenheiten hinzugeben, zu sehr Akteure sind, um zu gleicher Zeit auch ästhetisch genießende Zuschauer sein zu können. Und diejenigen, die es könnten, weil sie die Sache, um die es sich handelt, im Grunde nichts angeht, die sind wieder in sehr vielen Fällen nicht mit dabei, weil sich bekanntlich oft die menschlich interessantesten Vorgänge entweder in der Stille und Heim-

lichkeit oder doch nur vor einem kleinen Kreise abspielen. Der Künstler aber ist auch da der geschäftige Vermittler, mag er nun Poet sein oder Maler oder Plastiker. Er geht mit hellen Augen und offenen Sinnen durch die Welt, zu gar keinem anderen Zweck, als um ihr zuzusehen, um das zu sehen, worauf sonst niemand achtet, weil jeder zu viel anderes zu tun hat, um ihr ihre Geheimnisse abzulauschen und sie vor aller Welt und vor allen künftigen Geschlechtern zu offenbaren.

Vielleicht will man diesen letzteren Gedanken heute nicht mehr gelten lassen, wo jeder mit seinem tragbaren „Kodak" in der Welt herumläuft und alles, was ihm interessant erscheint, der Wirklichkeit abknipst.

Ob die Photographie eine Kunst sei, die etwa in eine Reihe mit den übrigen graphischen Künsten oder mit der Malerei gestellt werden dürfe, darüber ist namentlich seit der modernen Entwicklung, welche die Kameratechnik und besonders die Technik des Photodruckes genommen hat, viel gestritten worden. In dieser Diskussion ist von den Vertretern der Kunstphotographie der Satz aufgestellt worden: Photographie ist überall da Kunst, wo ihre Produkte den Geist einer künstlerisch lebendigen Persönlichkeit erkennen lassen. Die Technik ist auch hier nur Mittel zum Zweck, um das auszudrücken, was der Künstler will. Daß sie bei der Malerei ganz anders ist, eine ganz andere Art von Mitwirkung der menschlichen Hand, ganz andere Denkprozesse, eine ganz andere Art von Übung erfordert wie bei der Photographie, kann keinen wesentlichen Unterschied ausmachen. Das Wesentliche ist, daß dasjenige, was der Photograph vom Licht auf seine Platte zaubern lassen will, von ihm vorher, bevor die mechanische Arbeit des photochemischen Prozesses beginnt, sorgfältig auf seine Eindrucksfähigkeit studiert und auf eine bestimmte Bildwirkung hin komponiert worden ist. Diese dem eigentlichen Photographieren vorausgehende Tätigkeit des Komponierens ist das Allerwesentlichste bei einer photographischen Aufnahme, welche ein Kunstwerk liefern soll und es sind auch ihre allgemeinen Gesetze genau die nämlichen, wie bei dem Verhalten des Malers oder Bildhauers zur Natur. Auch der Photograph wird unkünstlerisch, wenn er zu realistisch wird, d. h. wenn er glaubt, er sei schon am Ende seiner Aufgabe, wenn er irgend einen gegebenen

Moment der Wirklichkeit einfach abschreibt. Dieser Moment muß aufs sorgfältigste ausgewählt werden, wo es sich um die Darstellung von Landschaften handelt, auf deren gegenständliche Einzelheiten und Lichtwirkungen dem Photographen kein direkter Einfluß gestattet ist; und er muß mit großer künstlerischer Überlegung gestaltet werden, wo es sich um Porträt- oder, was ja auch bei der Photographie nicht ausgeschlossen ist, um figürliche Komposition handelt. Das Prinzip bei der Lösung einer Porträtaufgabe, die künstlerisch behandelt werden soll, ist das gleiche wie in den übrigen Künsten, nur das Verfahren ist verschieden. Der Photograph kann ja nicht, wie der Maler oder Radierer, die Eindrücke einer Anzahl von Sitzungen zu einem Gesamteindruck vereinigen, zu einer Gesamtwirkung zusammenschmelzen. Er kann nur verschiedene Aufnahmen machen und muß unter ihnen diejenige wählen, die seinen Intentionen am meisten entspricht; er muß für jede einzelne Aufnahme die betreffende Persönlichkeit in diejenige Stellung, Haltung und Beleuchtung bringen, welche dem vorzugsweise entspricht, was er als seinen künstlerischen Eindruck zu geben und festzuhalten wünscht.

Aber hier liegt zugleich auch die Grenze für die eigentliche künstlerische Arbeit des Photographen gegenüber dem Maler, Radierer, Bildhauer und eine nicht auszutilgende Inferiorität des Kunstphotographen. Die künstlerische Leistung des Photographen ist ihrer Natur nach enger begrenzt: sie ist vorwiegend eine beobachtend-auswählende; es fehlt ihr das Freierfindende und -gestaltende. Sie verfügt nicht über jenes weite Zwischenreich zwischen Natur und Kunst, welches sich in der Phantasie auftut, die von der Wirklichkeit freilich genährt und befruchtet wird, aber die Elemente dieser Wirklichkeit auch in unausdenklicher Mannigfaltigkeit verknüpft, löst, verarbeitet, und zwar nach künstlerischen Zwecken. Alle Photographie bleibt der Natur der Sache nach von diesen Verschmelzungs- und Verdichtungsprozessen ausgeschlossen, welche gehäufte Eindrücke der Wirklichkeit im Gehirn des Künstlers, durch das Zusammenwirken von Gedächtnis und Phantasie erfahren. Sie kann immer nur einen einzelnen Moment geben und bleibt so gewissermaßen zwischen der Skizze, in der der Zeichner oder Maler einen solchen

Moment flüchtig, als Stütze für sein Gedächtnis, als eine „Impression“ zu fixieren sucht, und dem durchgearbeiteten Werk der Malerei oder Schwarzweißkunst in der Mitte stehen. In dem einen Sinne reicher als jede solche Skizze, weil dem vollen Schein des Wirklichen viel näher kommend und eine Fülle von Einzelheiten gebend, die dieser versagt bleiben; auf der anderen Seite viel ärmer als das künstlerisch durchgearbeitete Werk, weil doch unvermeidlich am Einzelnen haften bleibend.

Noch viel deutlicher aber zeigt natürlich die nicht künstlerisch vorbereitete und ausgeführte Photographie das, wovon diese ganze Betrachtung ausgegangen ist: den Unterschied zwischen einem einfach festgehaltenen Wirklichkeitsmoment und dem Kunstwerk.

Wie leer, wie nichtssagend und wie ungeschickt sind die meisten solcher Momentaufnahmen; in wie hohem Grade lassen gerade sie, von denen man schon bisweilen gemeint hat, sie müßten die Totengräber der Kunst werden, uns die spezifische Leistung des Künstlers wieder schätzen. Sie liefern den Beweis, daß die Kunst etwas anderes ist, als der einfache Abklatsch eines gegebenen Stückes der Wirklichkeit; daß der Künstler aus Momenten, die der Wirklichkeit angehören und aus ihr entnommen sind, etwas aufbaut, das über der Wirklichkeit steht, ja, um es scheinbar paradox auszudrücken, daß das Reich der Kunst überhaupt nicht das Wirkliche, sondern das Mögliche ist: „Was sich nie und nirgend hat begeben, das allein ist Poesie.“ Das gilt aber nicht nur von der Poesie, es gilt ganz ebenso von aller malerischen und plastischen Darstellung des Lebens, die ja nur die Zeitform der Poesie auf den Moment zusammendrängt. Schon daraus allein folgt, daß sie nicht einen beliebigen Moment im Flusse des Geschehens nehmen kann, sondern nur einen möglichst erfüllten, einen möglichst reichen Moment; oder vielmehr, daß sie den Moment, welchen sie darstellt, möglichst reich machen muß, indem sie möglichst viel Leben, möglichst viel Anregung für die Phantasie in ihr zusammendrängt. Dazu genügt die bloße Abschrift irgendeiner Wirklichkeit noch nicht; freilich auch nicht die bloße Konstruktion in Gedanken. Zwischen diesen beiden Extremen bewegt sich alle Kunst. Der Künstler, der sich von

der Wirklichkeit abschlösse, der da meinte, nur aus seiner Phantasie schöpfen zu müssen, um sich nicht durch die Wirklichkeit zu beflecken und zu trüben, würde unentrinnbarer Langeweile verfallen, seine Gestalten würden hohle, leere Schemen, seine Erfindung ausgeklügelte Gebilde. Von Ideen ist in der Gegenwart z. B. Böcklin ausgegangen. Er hat offen die Überzeugung ausgesprochen, der Künstler dürfe, um seine Intentionen rein zu erhalten und ungestört auszugestalten, überhaupt nicht vor der Natur arbeiten, sondern nur nach der Erinnerung. Er werde sonst durch das Detail, durch die Zufälligkeiten der natürlichen Erscheinung, verwirrt, abgeschreckt und in seinen künstlerischen Problemen gestört. Eine solche Art zu produzieren würde nun ein Gedächtnis für Form und Farbe voraussetzen, wie es in dieser außerordentlichen Intensität und Präzision wohl niemals gefunden werden dürfte. Böcklin, der es in bisher unerreichtem Grade besaß, hat immerhin als junger Mensch viel nach der Natur gearbeitet und den Vorrat an Wissen und Können, den er dadurch erworben, später unterschätzt. Und auch bei ihm wird mit dem zunehmenden Alter die überzeugende naturalistische Kraft seiner Darstellung immer schwächer. Bei Puvis de Chavannes, bei Hodler, bei Thoma finden wir den gleichen Mangel, den man früher einfach dilettantisch nannte und danach behandelte, den man aber heute gerade als Vorzug anzusehen geneigt ist. Umgekehrt: der Künstler, der sich keinen Zug, keinen Strich gestattet, den er nicht urkundlich zu belegen imstande wäre, würde es überhaupt nie zu einem abgeschlossenen Werke bringen; er würde immer nur Skizzen geben, Entwürfe, aus denen vielleicht einmal ein wirkliches Kunstwerk werden kann; er würde im ewigen Materialsammeln stecken bleiben. Am allerdeutlichsten tritt natürlich dieses Grundverhältnis bei der Poesie, der erzählenden wie der dramatischen, hervor. Gewiß auch sie ahmt nach. Der Anregung durch wirkliche Vorfälle und Begebenheiten, durch reale Charaktere und Persönlichkeiten, kann kein Dichter entbehren; er muß das Leben belauschen und die Menschen. Er muß Anschauungsmaterial gewinnen, Menschenkenntnis. Aber er kann nirgends einfach abschreiben. Er würde sich sonst von dem bloßen Zeitungsberichterstatter, dem Gerichtsaalreporter, dem Chronisten, nicht unterscheiden. Er soll mehr wissen als sie. Er soll

überall dabei gewesen sein. Er soll den geheimsten Zusammenhang der Vorgänge kennen. Vor ihm soll es im Herzen derer, die handelnd auftreten, keine Geheimnisse geben. Er soll uns alles aus seinen tiefsten Gründen heraus nacherleben lassen. Das sind Forderungen, die aus dem Wesen der Kunst selbst hervorgehen. Sie haben mit der speziellen Stilart, der der Künstler huldigt, nichts zu tun. Ob der Dichter Homer heißt oder Molière, Cervantes oder Zola und Ibsen — es handelt sich immer um dasselbe: Elemente der Wirklichkeit, einer beobachteten, studierten Wirklichkeit, werden zu freien Gebilden der Phantasie zusammengefaßt und dadurch ästhetisch wirksam gemacht.

Wenn die Natur des Fadens ew'ge Länge
Gleichgültig drehend auf die Spindel zwingt,
Wenn aller Wesen unharmon'sche Menge
Verdrießlich durcheinander klingt —
Wer teilt die fließend immer gleiche Reihe
Belebend ab, daß sie sich rhythmisch regt;
Wer ruft das Einzelne zur allgemeinen Weihe,
Wo es in herrlichen Akkorden schlägt? . . .
Des Menschen Kraft, im Dichter offenbart.

VIII. Kapitel

Schwankungen des Kunstschaffens und Kunsturteils in bezug auf Natürlichkeit

Niemand vermag die Fülle der Erscheinungen, mit denen sich die Natur an uns herandrängt, in ihrem vollen Umfang aufzunehmen. Der Künstler ist daher gezwungen, wenn er etwas Bestimmtes darstellen, eine bestimmte Wirkung erzielen will, eine Art Auszug aus der Wirklichkeit zu machen. Natürlich besteht dieser Auszug aus denjenigen Zügen der Erscheinung, die ihm als das Wesentliche gelten; aber die Auswahl dieses Wesentlichen ist keineswegs selbstverständlich, sondern von den Zwecken des Künstlers, überdies von seiner individuellen Eigenart und von dem allgemeinen Empfinden der Zeit bedingt. In dem, was für wesentlich gilt, gibt es daher zahllose Abstufungen; es wechseln mit Künstlern, Zeiten und Volksindividualitäten die Prinzipien der Auslese. Es gibt in aller Entwicklung der Malerei z. B.

Stadien, die vornehmlich durch die Zeichnung zu wirken suchen. Die reine Form, der klare Umriß, ist ihr hauptsächlichstes Ausdrucksmittel. Für andere Künstler, einen Rembrandt, einen Caravaggio, einen Velasquez, liegt das Wesentliche der Erscheinung im Wechsel stärker und schwächer belichteter Flächen; die Umrisse lassen sie oft ganz verschwimmen, und Rembrandt insbesondere kommt es auf ein paar derbe Verzeichnungen nicht an. Ohne Zweifel haben wir auch in dem Verfahren dieser Künstler, die man gewöhnlich vorzugsweise als „Naturalisten“ bezeichnet, nichts anderes zu erblicken als eine Art der „Stilisierung“, d. h. jener Tätigkeit, durch die eben der Künstler einen Auszug aus dem Sichtbaren gibt, welcher das ihm wesentlich Erscheinende enthält. Wenn diese Künstler sich vorwiegend an die Darstellung von Licht und Helldunkel hielten, so diente ihnen das als Mittel der Vereinfachung; denn nichts ist für das Auge verwirrender als eine Vielzahl bunter Farben. Man nehme z. B. ein Bild wie Rembrandts berühmte „Nachtwache“. Rembrandt hat hier den Versuch gemacht, einen ganz aus dem Leben gegriffenen Vorgang, die Vorbereitungen zum Auszug einer Schützenkompanie, in die Poesie des Helldunkels zu übersetzen. Jahrhunderte hindurch hat man geglaubt, der Vorgang des Bildes spiele bei Nacht, und das Bild hat durch diesen Irrtum seinen Namen erhalten. Man sieht, wenn solche Dinge möglich sind, wie wenig „Naturalismus“ auf diesem berühmten Bilde Alleinherrscher ist, das vielmehr mit seinem malerischen Zauber ganz freie Phantasie ist, während auf der anderen Seite fast alle dargestellten Figuren offenbar Bildnisse sind, selbst die Gestalt jenes Mädchens mit den halb kindlichen, halb ältlichen Zügen, das sich so seltsam unter die Männer drängt, und dessen Modell wahrscheinlich eine Zwergin gewesen sein wird, die der Schützengesellschaft als Magd oder Marketenderin gedient haben mag.

So trifft in der Malerei diese stilisierende Auswahl, d. h. diese Vernachlässigung, das eine Mal die Lokalfarbe, ein andermal das Licht; einmal die zeichnerische Linie, ein andermal die malerische Fläche. Aus der Feststellung dieses Sachverhalts erklären sich auch aufs einfachste gewisse Erscheinungen des allgemeinen Kunsturteils, die man oft nur als Vorgänge oder Verirrungen einer

bestimmten Zeit auffaßt, während sie sich tatsächlich in allen Perioden der Kunstentwicklung wiederholt haben. Da die Kunst unter allen Umständen nur einen Auszug aus der Wirklichkeit geben kann, so spielt ein gewisses konventionelles Moment, ein Moment der Gewohnheit, natürlich eine wichtige Rolle. Jeder große Künstler oder, besser gesagt, jede große Kunstepoche lehrt die Menschen in einer bestimmten Weise sehen. Der Auszug aus der Wirklichkeit, den sie in ihren Werken gemacht haben, tritt für uns an die Stelle des Wirklichen, und bald entsteht die Täuschung, daß das, was den geläufigen Darstellungsweisen widerspricht, auch jeder gesunden Naturanschauung widersprechen müsse.

Daraus folgt, daß zwar die Kunstentwicklung oft revolutionär ist, aber das Kunsturteil fast immer konservativ, das heißt, es hindert nicht den Fortschritt, aber er darf nicht sprungweise vor sich gehen. Bereicherungen des markanten Naturauszuges begrüßt man gern, aber ist er überreich geworden und kommen die Kunstwerke in Gefahr, mit der erdrückenden Überfülle der Natur selbst wetteifern zu wollen, verlieren sie dadurch ihre leichte Faßlichkeit und schlagende Überzeugungskraft, werden sie überladen oder kleinlich, — dann läßt man sich auch Vereinfachungen gefallen. Aber Fortschritt und Rückschritt sollen sich in derselben Richtung bewegen, an die man sich einmal gewöhnt hat. Macht sich jedoch plötzlich und unvermittelt ein neues Prinzip der Auslese geltend, so wirkt es zunächst immer verblüffend und abstoßend. So hat ganz gewiß das Publikum des 17. Jahrhunderts, das an den Farbenreichtum eines Rubens und seiner italienischen Vorgänger gewöhnt war, Rembrandts Farblosigkeit, welche die Lokalfarben in Ton auflöste, ebenso abgelehnt, wie das Publikum des 19. Jahrhunderts die Bilder ablehnte, welche die Eigenfarbe der Dinge vernachlässigten, um vor allem die Reflexe, welche die farbige Umgebung auf sie wirft, darzustellen. Infolgedessen liegt in allen Künsten und in allen Perioden des künstlerischen Schaffens eine Gefahr nahe: Gewisse Weisen der Formgebung, gewisse Methoden der Gruppierung und Gestaltung des Stoffes, die sich einmal unter der Hand eines großen Meisters oder als Ergebnis einer längeren künstlerischen Entwicklung als wohlgefällig bewährt haben, und von deren Anwendung man eine

ästhetische Wirkung erwarten darf, werden konventionell und durch vielfache Nachahmung und Anwendung abgebraucht. Was ursprünglich eine aus der Notwendigkeit der Sache sich ergebende Gestaltung gewesen war, das wird schließlich eine Schablone, ein ästhetisches Rezept: nicht mehr die Natur wird studiert und künstlerisch gestaltet, sondern gewisse Vorbilder werden nachgeahmt, gewisse technische Kunstgriffe, gewisse Mittel, um bestimmte Effekte zu erzielen. Gegen solche konventionell gewordene Kunstübung erhebt sich dann der Ruf: „Zurück zur Natur!" Das heißt: lernt wieder aus erster, nicht bloß aus zweiter oder dritter Hand; sucht, was ihr gesehen, erlebt, beobachtet habt, aus eigener Kraft zu gestalten; strebet vor allem darnach, etwas Wichtiges, Großes, Bedeutungsvolles zu geben — die Form wird dann schon von selbst kommen.

Wenn man genauer zusieht, sind hier überall nur relative Unterschiede festzustellen. Denn auch die Kunstrichtungen, welche mehr „stilisieren", wie man zu sagen pflegt, d. h. strengeren, vor allem leichter erkennbaren, sinnfälligeren Formgesetzen huldigen, können der Naturbeobachtung und des Studiums der Wirklichkeit nicht entbehren. Wie fein ist die Beobachtung der Menschen und der Außenwelt z. B. bei dem in der äußeren poetischen Form so streng stilisierenden Homer; in diesem Heer von Hexametern ist nicht eine unfarbige Stelle, keine Wendung, die dieser Künstler, den man sonderbarerweise in der Tradition blind genannt hat, nicht geschaut hätte. Oder sollte jemand wirklich glauben, ein Molière habe die Menschen seiner Zeit weniger genau gekannt als Ibsen die Menschen des 19. Jahrhunderts, weil dieser sie in einer oft wunderlich zerhackten Prosa, jener die seinigen in kunstvoll zugespitzten und gereimten Alexandrinern sprechen läßt? Umgekehrt aber zeigt uns jedes genauere Studium auch der extremsten Realisten und Naturalisten, sofern sie nur Künstler sind — eines Rembrandt und Ostade, eines Menzel und Courbet, eines Zola oder Goncourt — wie groß auch in ihren Arbeiten die Rolle dessen ist, was man „Komposition" nennt: Abwiegen von Verhältnissen, sorgfältiges Ausbalancieren der relativen Wirkungen einzelner Bestandteile, kurz, nicht einfache Abschrift der Natur, sondern

Auswahl, hier Steigerung, dort Abschwächung; hier Zusammendrängung, dort Verbreiterung zum Zwecke der künstlerisch-ästhetischen Wirkung. Diese Tätigkeit, welche nicht Nachahmung, sondern künstlerische Gestaltung und Bearbeitung ist, ist allerdings bei jenen Künstlern und Richtungen, die man gemeinhin „Realisten" nennt, weniger leicht zu bemerken als bei ausgeprägter Phantasiekunst, weil die Realisten mehr den Schein einer unmittelbaren Anlehnung an das Wirkliche erwerben, aber sie ist für jede strengere Prüfung bei dem Realisten ganz ebenso vorhanden, wie bei dem Idealisten, und zwar um so mehr, je größer er als Künstler ist. Für den Naiven sieht es freilich so aus, als sei ein Dialog in Prosa schon darum viel naturwahrer als ein Dialog in Versen, weil die Menschen in Wirklichkeit nicht in Versen, sondern in Prosa sprechen. Aber sieht man näher zu, so bemerkt man leicht, daß dieser äußere Unterschied gar nichts entscheidet. Die Sprache des „Egmont" ist so wenig die Sprache des wirklichen Lebens wie die des „Faust", obwohl die eine Prosa, die andere Vers ist, und beide sind aus feinstem Gefühl für die künstlerischen Wirkungen einer bestimmten Ausdrucksweise hervorgegangen.

Der ganze Unterschied zwischen naturalistischer und stilisierter Kunst beruht also nicht auf einem „Entweder—Oder" — dort Nachahmung der Natur, hier freie Erfindung — sondern nur auf einem „Sowohl—Als auch", welches die Geltung und Bedeutung des einen und des anderen Elements verschieden abstuft.

Daß dieser so klare und so einleuchtende Sachverhalt so oft verkannt wird, erklärt sich wohl aus einem anderen Umstand, aus der Entwicklung der Ansichten über dasjenige, was wert ist, künstlerisch dargestellt zu werden. In engem Zusammenhang mit der Erweiterung der Darstellungsmittel der Kunst steht die sukzessive Entdeckung neuer Stoffgebiete und dieser Entwicklungsgang geht im allgemeinen — auch das ist für die hier vertretene Ansicht von der ursprünglich nicht nachahmenden Funktion der Kunst bedeutungsvoll — von den Göttern und Göttergeschichten zu den Höhen der Menschheit, den Königen, den Staatsaktionen, den obersten Schichten der Gesellschaft, zu den tieferen Regionen. Die Künstler interessieren

sich in gewissen Perioden für Inhalte des Lebens und der Wirklichkeit, die ihnen früher gleichgültig gewesen waren; auf eine vorwiegend religiöse oder höfische Kunst folgt eine überwiegend volkstümliche, und gerade in unserer Zeit hat man Gelegenheit gehabt zu beobachten, wie alle direkt nachahmenden Künste, Malerei, Plastik und Poesie, sozusagen auf Entdeckungsreisen ausgegangen sind und nacheinander die bürgerliche Welt, dann das Bauerntum und zuletzt das Proletariat in den Kreis der künstlerischen Themen aufgenommen haben, und wie infolgedessen Dinge, die man früher als „jenseits der Kunst“ liegend, als zu gering für die Kunst, betrachtet hat, in künstlerischem Sinne hoffähig geworden sind. Natürlich hat die Aufnahme solcher Stoffe in den Kreis des künstlerisch Darstellbaren die Formen der Darstellung selbst verändert. Wollte man das Leben des Bauern, des Proletariers, mit den künstlerischen Mitteln darstellen, die für die Darstellung religiöser Ideale oder verfeinerter Lebensformen ausgebildet worden sind, wollte man Bauern und Arbeiter in der Sprache der „Antigone“ und des „Tasso“ reden lassen, so würde man das Gefühl der Wirklichkeit verderben; man würde den Eindruck hervorbringen, daß das Menschen ganz anderer Art sind, die man nur zufällig oder aus Kaprice in ein anderes Kostüm gesteckt hat. Und weil ja das Gewöhnliche im Leben überhaupt in größerer Masse auftritt, weil es uns immerfort umgibt, so entsteht der Eindruck, als seien Darstellungen dieser Art unbedingt naturwahr und wirklich; sieht man aber vom Äußerlichen ab und auf das Wesen der künstlerischen Arbeit, so bemerkt man bald, daß die Stoffwahl in gar keiner Weise von den Grundgesetzen künstlerischer Tätigkeit und ästhetischer Wirkung entbindet; daß ein Dichter wie Zola oder Anzengruber, ein Maler wie Courbet oder Segantini die Wirklichkeit ganz ebenso, wenn auch zu anderen Zwecken und in anderem Sinne, komponiert und retuschiert, wie Schiller oder Grillparzer, wie Rubens oder Rembrandt.

Hierzu kommt aber noch ein anderer Gesichtspunkt. Die relative Schätzung des sogenannten Idealismus und Realismus und auch ihre begriffliche Bestimmung ist noch in einem anderen Sinne von der Stoffwahl abhängig. Nämlich nicht nur so-

weit die *soziale Sphäre* in Betracht kommt, in der sich die dargestellten Gestalten des Künstlers bewegen und der sie entnommen sind, sondern auch in bezug auf die *Wahl des dargestellten Moments oder Vorganges*. Ist der Vorgang, welchen der Künstler darstellt, an und für sich bedeutsam, interessant; vermag er unsere Phantasie zu beschäftigen, unsere Neugierde zu reizen, unser Gemüt zu bewegen, hat er, wie man zu sagen pflegt, einen dramatischen oder poetischen Gehalt oder hat der Künstler von vornherein darauf verzichtet, durch diese Mittel, durch den anekdotischen oder poetischen Reiz seiner Erfindung, zu wirken und beschränkt er sich einfach darauf, ein bestimmtes Stück des Daseins, das als solches gar kein tieferes Interesse besitzt, mit künstlerischen Reizen auszustatten, die *nur* der Behandlung, der feinen Beobachtung, der sorgsamen Durchführung, gar nicht oder nur in verschwindendem Maße dem Stofflichen angehören? Natürlich bestehen in dieser Richtung zahlreiche Abstufungen, so daß schlechterdings keine feste Grenze zwischen dem interessanten Vorwurf und dem gleichgültigen zu ziehen ist.

Gerade hier hängt sehr viel von dem Spiel der Assoziationen ab, die sich an das im Kunstwerk sichtbar Werdende anknüpfen. Und manches, was in einer Zeit unter dem Einfluß bestimmter Richtungen oder Gedanken geeignet ist, ein lebhafteres stoffliches Interesse zu erwecken, verliert dieses Interesse in einer anderen Zeit vollständig und kann — wenn überhaupt — nur durch die künstlerisch-technische Behandlung wirken.

Es ist selbstverständlich, daß der hier angedeutete Gesichtspunkt vorzugsweise bei der genrehaften Darstellung in Betracht kommt, und zwar sowohl bei der Plastik als bei der Malerei. Die Behandlung religiöser Stoffe soll aus der gegenwärtigen Betrachtung ganz ausgeschaltet werden; ihnen kommt ja unter allen Umständen, selbst da, wo sie nicht in den großen Formen der monumentalen Kunst auftreten, ein gesteigertes Maß innerer Bedeutsamkeit und ein hohes stoffliches Interesse zu. Ein Blick auf die Geschichte der Kunst im christlichen Europa lehrt, wie schwer und langwierig der Kampf der Emanzipation der Kunst vom Religiösen überhaupt gewesen ist, wie lange alle Darstellung wenigstens durch eine gewisse Beziehung auf den religiösen

Gedankenkreis, auf die biblische Geschichte oder wenigstens auf die antike Mythologie, sich gewissermaßen legitimieren mußte.

Die erste durchgreifende Emanzipation dieser Art, und damit die erste volle Eroberung des in stofflicher Beziehung Gleichgültigen für die Kunst, hat im 17. Jahrhundert in den Niederlanden stattgefunden, in der holländischen Kunst. Während diese holländischen Maler der Welt der wirklichen Dinge im Freien und im geschlossenen Raum, der Darstellung der verschiedenen Stände und Klassen, der Tierwelt, der Landschaft, eine Reihe von bis dahin nie gesehenen malerischen Feinheiten abzugewinnen gewußt haben, und das rein Malerische, den Reiz der Farbe, des Lichts, des Helldunkels, die Treue und den Reiz der Nachahmung auf eine Höhe gebracht haben, die seitdem nie wieder erreicht, geschweige denn übertroffen worden ist, spielt das Stoffliche, die poetische Erfindung, das Interesse an geschichtlichen Vorgängen, spielt die Darstellung des Pathetischen, Rührenden, die Einbildungskraft Fesselnden, so gut wie gar keine Rolle in dieser Kunst. Wenn man Kataloge der berühmten Sammlungen von holländischen Meistern durchsieht — wie sie die großen Bildersammlungen des Kontinents und Londons zieren — welche die schier unerschöpfliche Schaffenskraft dieser Meister und ihr unvergleichliches Können auf eine bewundernswerte Weise zeigen, so wird man in diesen langen Bilderreihen fast nie auf eine Bezeichnung stoßen, die auf irgendein dramatisches, romantisches, historisches oder sentimentales Element hinwiese. Abgesehen also von den Porträts, bei denen diese Beziehung überhaupt wegfällt, kehren immer wieder die gleichen vagen Bezeichnungen, wie Ankunft vor einem Gasthof, Bauerntanz, Zechen in einer Gaststube, Der Besuch, Der brieflesende Alte, Schreibende Frau. Auch die berühmtesten Bilder der Schule, wie z. B. Rembrandts Nachtwache oder seine Staalmeesters, Dujardins Vorsteher des Spinnhauses, Govert Flinks Friedensfest, Terborchs Münsterer Friedenskongreß, van der Helsts Schützenfest (sämtlich im Reichsmuseum zu Amsterdam) sind nicht eigentliche historische Bilder — obwohl von der größten Feinheit der Charakteristik, von der größten menschlichen und kulturgeschicht-

lichen Wahrheit — sondern nur Kollektivporträts, Gruppenporträts, hervorgegangen aus der Sitte, die Vorsteher der verschiedenen Korporationen und gemeinnützigen oder wohltätigen Anstalten, die Mitglieder der zahlreichen Gilden, namentlich der Schützengilden, in Gruppen vereinigt zu porträtieren und die Bilder in den Zunft- und Schützenhäusern aufzuhängen. Ganz vereinzelt kommen natürlich auch bei den Holländern noch Vorgänge historischer Natur vor.

Zweiter Teil

Form und Inhalt in der Kunst



I. Kapitel

Der ästhetische Begriff der Form und seine Anwendungen

Die Analyse des ästhetischen Zustandes hat die Bedeutung des sinnlichen Elements in allen Künsten deutlich gemacht und es hat sich schon dort Gelegenheit geboten, die Art und Weise, wie dasselbe wirkt, genauer zu bestimmen. Es ist ein Moment beim Zustandekommen jeder ästhetischen Wirkung; nicht das alleinwirkende, aber auch nicht zu eliminieren. Es flacht ab in dem Augenblick, wo es sich ganz ablöst von jeder inhaltlichen Bedeutung, wo es, wie man auch sagen kann, nur erscheint, nicht darstellt; es macht aber auf der anderen Seite jede Darstellung eines Inhalts erst zur künstlerischen; denn in dem Augenblick, wo die Darstellung eines Inhalts auf alle sinnlich wohlgefälligen Mittel verzichtet, hört sie auch auf, ästhetisch zu wirken.

Es ergibt sich demgemäß folgendes Problem. Alle künstlerische Produktion bedarf eines sinnlichen Materials, einer Mannigfaltigkeit von sinnlichen Eindrücken, um dasjenige, was an ihr Gedanke oder Idee ist, darzustellen und an andere zu vermitteln. Dieses der sinnlichen Verkörperung dienende Material ist als solches nicht bloß Mittel, nicht bloß dienender Träger, wie etwa die Schrift lediglich Träger und Mittler des Gedankens ist sondern sie ist ein selbständig wirkendes Moment im ästhetischen Genusse und aus ihm nicht zu eliminieren, ohne das spezifisch Künstlerische oder Ästhetische aufzuheben oder zu schädigen.

Die Frage ist, ob sich irgendwelche Gesetzmäßigkeiten aufzeigen lassen, von welchen die ästhetische Wirkung sinnlicher Eindrücke abhängig ist, d. h. nach dem früher Erörterten, ob bestimmte Formen, bestimmte Prinzipien der Gruppierung eines sinnlich Gegebenen, als solche, abgesehen von dem, was sie darstellen oder ausdrücken, nach allgemeinen Gefühlsgesetzen angenehm, wohlgefällig wirken.

Man steht mit dieser Frage gewissermaßen an einem Scheidepunkt der Ästhetik. Es ist eine Frage von prinzipieller Wichtigkeit. Weitverbreitete Richtungen der Ästhetik, die gerade in der Gegenwart wieder merklich an Anhang gewinnen, wollen von der Möglichkeit, diese Frage zu beantworten, überhaupt nichts wissen, weil sie bestreiten, daß es eine reine Formwirkung gebe. Nur in ästhetischen Theorien und Lehrbüchern komme etwas Derartiges vor; in Wirklichkeit, im unbefangenen Genießen und Beurteilen des Schönen, sei es ganz unmöglich, irgendein Gebilde, irgendeine Form, rein für sich zu betrachten, abgesehen von dem, was sie ausdrücke; und wie immer die Form beschaffen sei, wenn sie nur das, was sie sagen wolle, gut, verständlich, überzeugend, packend, zum Ausdruck bringe, so bringe sie auch ästhetische Wirkung hervor und müsse darum für schön gelten. Es wurde schon früher darauf hingewiesen, daß diese Ansicht nicht stichhaltig sei; daß zwar die Bedeutsamkeit des Inhalts, der assoziative Faktor im Schönen, die Ausdrucksfähigkeit der Form sehr wichtig sei, daß aber der Versuch, auf ihr allein eine Ästhetik gründen zu wollen, ebensowenig zu einem ersprießlichen Resultat führen könne, wie der Versuch, eine Ästhetik auf reine Formverhältnisse zu gründen — wie z. B. das Schicksal der Herbartschen Ästhetik sehr eindringlich lehrt.

Zur Verdeutlichung dessen, was hier gemeint ist, ist es aber vor allem nötig, den Begriff „Form" selbst zu präzisieren. Unter „Form" im Sinne dieser ästhetischen Untersuchungen soll jedes Zusammensein, sowohl im Nacheinander als im Nebeneinander, von sinnlichen Eindrücken verstanden werden, durch welches diese miteinander in Beziehung gesetzt und im Bewußtsein zu einer einheitlichen Wirkung verbunden werden. Dieser Begriff der Form unterscheidet sich von dem gewöhnlichen einerseits durch seine größere Weite, anderseits durch seine schärfere Begrenzung. Gewöhnlich versteht man unter Form nur irgendwelche Gestaltung des Sicht- und Tastbaren im Raume, also Form- und Körperform. Aber seit langem ist das philosophische Denken sich dessen bewußt geworden, daß nicht nur der Raum, sondern auch die Zeit ein formales Element unseres Anschauens und Erlebens sei, und darum hat man den Begriff der Form auch auf bestimmte Gestaltung von sukzessiven, zeitlichen Inhalten angewendet. In diesem Sinne spricht man

von der Form der Erzählung, des Dramas, von der Form der Sonate, des Liedes usw., und es ist klar, daß dabei die entsprechenden Raumformen, d. h. das Papier, auf welchem das Stück gedruckt ist oder das Aussehen der Notenschrift ganz nebensächlich ist, daß es sich um eine innere Form, d. h. einen rhythmisch gegliederten und in diesem Sinne geformten zeitlichen Ablauf bestimmter Vorstellungsinhalte handelt. Für ästhetische Zwecke muß man nun diesen Begriff der Form noch etwas erweitern und ihn auf solches anwenden, auf das er gewöhnlich nicht angewendet wird. Für die Ästhetik ist jedes Zusammensein sinnlicher Inhalte, sei es im Neben-, sei es im Nacheinander, eine „Form" oder, wenn man lieber will: „Gestaltung". Wenn wir zwei, drei oder mehr Farben zusammenstellen und auf das Auge wirken lassen, so erscheint nicht nur jede anders, als wenn sie für sich allein stünde, sondern dieses Zusammensein bringt als solches einen bestimmten Eindruck hervor, der sich ebenfalls von der Wirkung jeder einzelnen Farbe bestimmt unterscheidet. Wenn man zwei, drei oder mehr Töne in einen Akkord zusammenfaßt, so erscheint in dieser Verbindung jeder einzelne Ton anders als für sich oder in einer anderen Verbindung, und die Verbindung selbst ist ein Erlebnis ganz anderer Art, als es die einzelnen Töne sind, aus denen sie besteht. Oder wenn man etwas anderes, völlig Elementares nimmt: die einfache Sukzession von Gehörseindrücken, wie sie durch Schlagen auf ein Stück Holz oder Metall oder auf eine Trommel hervorgebracht werden. Die akustische Qualität dieser Eindrücke ist immer dieselbe; aber die Art und Weise ihrer Aufeinanderfolge, der Zwischenraum, der zwischen den einzelnen Schlägen liegt, der Wechsel in der Stärke, die Betonung, wie man zu sagen pflegt, bringt einen ganz selbständigen und je nach der verschiedenen Anordnung und Gruppierung ganz verschiedenen Eindruck hervor.

Auch hier ist ganz unzweifelhaft die Gruppierung, die Art der Sukzession etwas ganz Selbständiges neben den einzelnen Bestandteilen; ein Eindruck eigener Art, ein bestimmtes Gefühl, welches in seinem Entstehen und seiner Beschaffenheit durchaus von dieser Anordnung, d. h. eben von einer bestimmten Formung oder Gestaltung sinnlicher Eindrücke abhängig ist.

Dies ist der elementarste (und zugleich erweitertste) Begriff der Form im ästhetischen Sinne: die Zusammenfassung einzelner sinnlicher Inhalte zu einem Komplex, zu einer größeren oder kleineren Totalität.

Erst da, wo wir in diesem elementarsten Sinne Form vor uns haben, kann von einer ästhetischen Wertung sinnlicher Eindrücke, d. h. von Gefallen oder Mißfallen, überhaupt die Rede sein. Dies zeigt eine einfache Überlegung. Wenn man einen Maler fragt, welche Farbe ihm lieber sei, ihm besser gefalle, Rot oder Grün oder Weiß, so wird er uns auslachen; die Frage ist für ihn sinnlos. Wenn man ihn aber fragt: Gefällt Ihnen diese Farbe in dieser Zusammenstellung oder ist diese gegebene Nuance in solcher Verbindung ansprechend, so weiß er ganz genau, was man meint, und kann eine präzise Antwort geben. Nur ganz unkünstlerische Menschen haben Lieblingsfarben. Ein Maler, der sich eine Lieblingsfarbe anschaffte und alles in violette oder gelbe Soßen tauchte, würde abgeschmackt und unerträglich werden. Ebensowenig könnte ein Musiker Antwort geben auf die Frage, ob ihm der Ton Es lieber sei als der Ton A, oder auf die Frage, ob ihm die Oboe lieber sei als die Violine oder das Horn. Sowie es sich aber um Verhältnisse handelt, d. h. eben um dasjenige, was hier „Form“ genannt wird, wird die Frage beantwortbar. Ob in einem bestimmten Nebeneinander von Tönen, in einem Akkord oder einer Melodie, Es richtig sei oder A, das kann der Musiker ganz genau sagen; ebenso, ob für eine bestimmte Figur in einem Orchesterstück die Klangfarbe der Violine oder die der Oboe das ästhetisch Wirkungsvollere sei.

Ganz das nämliche, was von der einzelnen Farbe, dem einzelnen Tone gilt, gilt auch von der einzelnen Linie, dem einzelnen geometrischen Raumgebilde. Man hat sich den Kopf darüber zerbrochen, Rundfragen angestellt, Durchschnitts- und Mittelwerte berechnet, ob die gerade Linie schöner sei als die geschwungene, die Spirale schöner als der Kegelschnitt, ob der Kreis schöner sei oder das Dreieck, ob das Rechteck schöner sei als das Quadrat. Man hat nicht beachtet, daß in allen derartigen Untersuchungen die Fragestellung falsch ist, d. h. daß es darauf ebensowenig eine Antwort gibt wie auf die Frage, ob Grün schöner sei als Rot, der Ton Es schöner als der Ton E usw. Mit anderen Worten:

Das rein Elementarische, die letzten Bausteine des künstlerischen Schaffens, der einzelne Ton, die einzelne Farbe, die einzelne Linie, das elementare Raumgebilde, ist ästhetisch indifferent; aus ihrem Zusammensein ergeben sich erst die Anfänge zu dem, was wir „ästhetische Wirkung“ nennen.

Natürlich ist nicht in Abrede zu stellen, daß es tatsächlich derartige Bevorzugungen und exklusive Wertungen einzelner Qualitäten gibt. Ein Blick auf die Neigungen der Naturvölker und minder kultivierter Menschen genügt, um uns zu zeigen, daß unter allen Farben Rot am meisten geschätzt wird, und daß auch ceteris imparibus Blechmusik weitaus als die schönste gilt. Aber das beruht auf einer sozusagen vorästhetischen Gesetzmäßigkeit, indem der seltenere Reiz neben dem gewöhnlichen gefällt und ebenso der stärkere Reiz als der interessantere und angenehmere erscheint.

Ebenso gibt es auch unter normalen und kultivierten Individuen sogenannte Idiosynkrasien, d. h. die Bevorzugung oder Ablehnung einzelner einfacher Qualitäten: der eine schwärmt für Blau, ein anderer für Weiß; dieser für Tenor, jener für Violine; diese für As-Dur, jene für G-Moll; aber auch das sind außerästhetische Dinge, die keine Verwendung zu künstlerischen Zwecken zulassen, sondern nur der zufälligen Naturbestimmtheit oder der willkürlichen Wahl des Individuums angehören. Solche idiopathische Gefühlswirkungen müssen entweder fehlen oder das Individuum muß sie sich gründlich abgewöhnen, wenn es zu einem künstlerischen Ausdrucksvermögen oder zu der Fähigkeit wirklich ästhetischen Genießens kommen soll.

In einem anderen Sinne vorästhetisch, aber doch schon ins Ästhetische hineinspielend, ist die Schätzung verschiedener einzelner Qualitäten in bezug auf ihre Reinheit und Vorzüglichkeit, für welche man oft auch „Schönheit“ sagt, obwohl dieser Ausdruck nicht recht paßt. Wenn es im künstlerischen Sinne nicht angeht, Rot schöner als Blau zu finden und Grün schöner als Gelb, so können wir doch sehr wohl diejenige Farbe schöner nennen als die andere, welche eine bestimmte Qualität oder eine bestimmte Nuance besonders klar und deutlich zum Ausdruck bringt. In diesem Sinne ist zweifellos die vollkommen gesättigte Farbe, d. h. diejenige, welche keinerlei Beimischung von Weiß

oder Schwarz neben ihrer spezifischen Qualität enthält, schöner als die minder gesättigte; in diesem Sinne sind auch die Grundfarben Rot, Gelb, Grün, Blau da, wo sie am weitesten von den im Spektrum benachbarten Farben abstehen, schöner als die zwischen ihnen liegenden Übergangstöne: das reine Rot und das reine Gelb schöner als Rotgelb und Gelbrot; das reine Grün und das reine Gelb schöner als Grüngelb und Gelbgrün; das reine Blau und das reine Grün schöner als Blaugrün und Grünblau, das reine Rot und das reine Blau schöner als Violett und Purpur. Und was schon von diesen sekundären Mischfarben gilt, das gilt natürlich in noch höherem Grade von den tertiären Mischfarben, den sogenannten gebrochenen Farben. Jede Qualität aber, ob auf der primären, sekundären oder tertiären Stufe stehend, wird selbst wieder in dem Grade geschätzt, als sie rein und bestimmt ist, d. h. die in ihr verbundenen oder ihr spezifisch eigenen Qualitäten ohne fremde Zutaten ersichtlich macht. Natürlich ist bei diesen Schätzungen elementarer Qualitäten abzusehen von ihrer komplizierten Verwendung zu Zwecken des Lebens und der darstellenden Kunst. Wir würden die Zumutung sehr sonderbar finden, uns etwa in reine, ungebrochene Farben zu kleiden, weil sie am schönsten sind; und ebenso hat ja auch die Malerei zu Zwecken der Darstellung und des Ausdrucks — wegen der Schattenwirkungen und des Helldunkels, wegen der möglichst getreuen Nachahmung der Wirklichkeit — im größten Umfange gebrochene Farben zu verwenden gelernt. Aber dies sind eben keine elementaren Verhältnisse mehr. Und es kommt hier eine Reihe von anderen Gesetzmäßigkeiten mit ins Spiel. Jedoch läßt uns trotzdem unser Grundgesetz doch nicht ganz im Stich; wenn man, von der Straße oder aus einer Galerie moderner Bilder kommend, in eine Kunstsammlung geht und vor Bilder der älteren deutschen oder italienischen Kunst hintritt, vor einen Memling, Rogier v. Veyden, einen Francia u. a., oder wenn in der Nüchternheit und Farblosigkeit des modernen Lebens eine jener Gelegenheiten kommt, wo die Entfaltung höfischen und militärischen Prunks die Farbenfreudigkeit älterer Kulturen wieder aufleben läßt, oder angesichts einer glänzend ausgestatteten Aufführung auf der Bühne, kann man sich in den Reiz der einfachen Qualitätswirkungen zurückversetzen.

Etwas Ähnliches besteht auch im Reiche der Töne. Innerhalb unseres Tonsystems, das ja freilich ein Artefakt der Kultur ist, ist jeder einzelne Ton nach seiner Stellung auf der Leiter, d. h. seiner Höhe und Tiefe nach, genau bestimmt. Für diese Qualität gibt es sogar ein exaktes Maß im physikalischen Sinne: die Zahl der Luftschwingungen, welche den Ton in unserem Ohr erzeugen. Auch hier können wir von einer elementaren, in gewissem Sinne vor ästhetischen Schönheit reden und auch hier ist diese nichts anderes als Reinheit, Abwesenheit störender Qualitäten. Ein beliebiger Ton unserer Skala ist dann in diesem Sinne schön, wenn er keine klangfremden Beimischungen, keine dissonierenden Obertöne hat. Zur Reinheit gehört nicht nur die Abwesenheit fremder, störender Qualitäten, sondern auch die Abwesenheit alles dessen, was kein Ton im engeren Sinne, sondern bloßes Geräusch ist. Je nach der Klangquelle, aus der die Töne stammen, ist diese Beimischung unter Umständen recht erheblich, namentlich bei Bläsern und Streichern, und von elementarer Schönheit des Tones kann erst da gesprochen werden, wo alle diese tonfremden Beimischungen verschwunden sind, die den Ton gewissermaßen seiner Idealität entkleiden und immer wieder an die mechanischen Verhältnisse seiner Entstehung erinnern.

An der Grenze des Ästhetischen im engeren Sinne steht eine andere Erscheinung des Tongebietes, welche man vielleicht als ein Analogon zu dem bezeichnen kann, was die Sättigung der Farbe genannt wird, und zwar im rein psychologischen Sinne, denn die physikalischen Voraussetzungen beider Erscheinungen sind natürlich ganz verschieden. Dies ist das Phänomen der sogenannten Klangfarbe, welches erst seit Helmholtz und seiner Analyse der Tonempfindungen seinem wahren Charakter nach verstanden wird und das Geheimnisvolle, das dieses Phänomen früher umgab, abgestreift hat. Woran liegt es, daß Geigenton, Flötenton, Hornton, ganz abgesehen von den klangfremden Beimischungen, die ja niemals absolut zu vermeiden sind, untereinander so sehr verschieden sind; worauf beruht der Zauber der sogenannten „schönen" Stimme, die oft über empfindliche Mängel der Technik hinweg die Herzen der Hörer bezwingt und Wirkungen erzielt, an die selbst hohe Kunst des Gesanges, namentlich bei einer minder kunstverständigen Hörerschaft, nur schwer

hinanreicht? Helmholtz hat diese Fragen gelöst, indem er entdeckte, daß in den meisten Klängen neben dem sogenannten Grundton, den der Hörer eigentlich vernimmt und der dem Ton den Namen gibt, eine größere oder geringere Anzahl von Obertönen vorhanden ist: leise mitklingende Töne in höherer Lage, die man nur mittels besonderer Apparate, der sogenannten Resonatoren, vernimmt, die aber, indem sie für sich gewissermaßen unsichtbar werden, den Klangcharakter des Grundtones bestimmen. Je zahlreichere und je mehr konsonierende Obertöne ein Klang mit sich führt, um so schöner ist er, um so reicher und voller klingt er; je weniger Obertöne sind oder je weniger konsonierend, um so ärmer und leerer erscheint der Klang und um so weniger „schön". Daraus folgt, daß diese elementare Klangschönheit nichts anderes ist, als eine gewissermaßen mikroskopisch gewordene Harmonie; daß sie auf dem gleichen Prinzip beruht wie der Akkord und gewissermaßen nur ein noch nicht zu voller sinnlicher Erscheinung gelangter Akkord ist.

Damit hängt eng zusammen — und bedeutet ebenfalls ein an der Grenze zum eigentlich Ästhetischen liegendes Moment — die Eigenschaft der Größe im extensiven Sinne überhaupt. Diese macht als solche einen gewissen Eindruck; sie beschäftigt die Sinne; sie ragt über das gewöhnliche Mittelmaß hinaus und wirkt durch diesen allereinfachsten und elementarsten Kontrast. Ein Gebäude, das die sonst für seine Gattung üblichen Dimensionen erheblich übertrifft oder aus seiner Umgebung mächtig herausragt, ein sehr hoher Turm, eine gewaltige Bergesmasse, eine Kolossalfigur, ein sehr figurenreiches Gemälde in großem Maßstab, ein sehr weiter Blick, der über große Land- und Seestrecken hinführt, wirken — abgesehen von anderen, feineren Reizen — namentlich auf einfache, ästhetisch genügsame Naturen, schon durch das extensive Moment und seinen Kontrast zu dem Gegebenen, Gewöhnlichen. Sich mit diesem Faktor zu begnügen oder als Produzierender mit ihm vorzugsweise zu arbeiten, ist ein gewisser barbarischer Zug, der an der Kunst des Orients, an der Kunst der Halbkulturvölker oft hervortritt, den wir aber auch nicht ganz unterschätzen dürfen. Das Riesenhafte oder Kolossale oder, wie man zu sagen pflegt, das Quantitativ-Erhabene, hat eine gewisse, nicht zu leugnende, ästhetische

Bedeutung — einen Anteil an der allgemeinen Funktion des Schönen, unsere Einbildungskraft zu beschäftigen und uns zu erheben. Wer einmal einen Hochgipfel aus einem Talgrund aufragen gesehen hat oder wer einmal in den weiten Ebenen Ägyptens vor den Pyramiden gestanden ist, wird wissen, was dieser Eindruck des Großen ästhetisch sagen will. Dieses Streben nach dem Großen zeigt sich aber auch in Bauwerken, die einer sehr entwickelten Technik angehören, z. B. im Ulmer Münster, neben anderen ästhetischen Zwecken wirksam. Daß dieses Moment aber neben den eigentlichen ästhetischen Formgesetzen eine selbständige Rolle spielt und in die ästhetische Wirkung mit eingeht, sieht man aus der Tatsache, die niemand bestreiten kann, daß die Vergrößerung oder Verkleinerung des absoluten Quantums bei vollständig erhaltener Formengleichheit einen verschiedenen ästhetischen Eindruck hervorrufen kann. Man vergleiche ein Kartonbild mit seiner um vieles kleineren Photographie: der Abstand ist erstaunlich. Das Original hat durch seine Maße eine Wertnuance, die der verkleinernden Wiedergabe — auch der vollkommensten — fehlt. Was als Monumentalbild gedacht ist, kann nicht zusammenschrumpfen; was als Miniatur gedacht ist, nicht ins Große gedehnt werden, ohne wesentliche Momente seines Reizes zu verlieren. Ebenso ist es mit dem Modell eines Bauwerkes, eines Domes, eines Palastes im Vergleich zum ausgeführten Bau.

Daß in dem Eindruck des Großen der Kontrast, dieser gewaltige Zauberer im Leben des Gefühls, von größter Bedeutung ist, sieht man daraus, daß geradeso wie das Große als Großes gefällt, auch das Kleine als Kleines, das Niedliche, Zierliche, Winzige, ebenfalls gewisse vor ästhetische Wirkungen ausübt, die um so mehr hervortreten, je stärker der Kontrast gegen das Gewohnte und Erwartete ist. In diesem Sinne gefallen ganz bestimmt abgegrenzte und begrenzte Teile des Raumes, minimale Ausschnitte aus der Wirklichkeit, kleine Eckchen und Winkel, Intimitäten, lebende Wesen, welche die vollen Züge ihrer Gattung in guter Proportion, aber in sehr kleinen Dimensionen aufweisen, sehr kleine zierliche Geräte und Kunstgebilde u. dgl.

Alles weitere, was in bezug auf das quantitative Moment gesagt werden könnte, gehört nicht in diesen Zusammenhang, wo

es sich nur um die Frage handelt, ob dem absoluten Quantum irgend eine ästhetische Bedeutung zukomme, sondern in die Untersuchung der ästhetischen Bedeutung der relativen Quanta oder der Proportionen bezw. unter das Gesetz der Harmonie. Dahin gehört insbesondere, was über die Notwendigkeit eines Zusammenstimmens von Inhalt und absolutem Quantum zu sagen ist, und was, späteren Erörterungen vorgreifend, an dieser Stelle nur mit einigen Worten gestreift werden kann. Sicherlich ist die Beschaffenheit des in einem Kunstwerk dargestellten Inhalts oder Gegenstandes für das allgemeine Maß der Darstellung nicht gleichgültig. Daraus ergibt sich die Forderung, daß die äußere Größe eines Kunstwerkes dem, was wir etwa die „innere Größe" nennen können, proportional sein müsse, in dem Sinne, wie eben überhaupt etwas Äußeres einem Inneren entsprechen kann. Wir haben zwar keinen eigentlichen Maßstab, aber ein sehr sicheres durchschnittliches Gefühl dafür, daß bestimmte Vorgänge, Tatsachen, Handlungen, mehr Mächtigkeit, größere Gewichtigkeit besitzen als andere. Und auf Grund dieses Gefühles erwarten wir bei Kunstwerken, die gewichtige Gegenstände behandeln, eine andere Raum- und Zeitgröße wie bei Werken, die mit minderwertigen und nebensächlichen Gegenständen angefüllt sind.

So beurteilen wir es als angemessen, daß man für Gegenstände der religiösen oder historischen Kunst ein großes, für Genreszenen aber ein kleines Format wählt. Kleines Format ist weltbewegenden Ereignissen nicht angemessen. Und wenn wir in der Malerei der Gegenwart bisweilen schon die monumentalen Dimensionen, in denen Ereignisse des alltäglichen Lebens und rein genrehaften Charakters dargestellt werden, als übertrieben und leer empfinden, so würde es vollends der Gipfel der Geschmacklosigkeit sein, wenn jemand etwa gar dem Stilleben einen so gewaltigen Raumverbrauch zubilligen wollte. So muß insbesondere auch bei plastischen Bildwerken größeren Formats das Nebengerät sehr vorsichtig behandelt werden, namentlich wenn die Gefahr vorliegt, daß die gesehene Größe in der Auffassung noch übertrieben werde.

II. Kapitel

Die elementaren Formgesetze

Der einfachste Fall der Formung oder Gestaltung einer sinnlichen Mannigfaltigkeit wurde schon erwähnt: es ist das Zusammen- und Nebeneinandersein von Farben und Tönen. Wenn wir dies ins Auge fassen, so treten wir in eine Reihe von sehr bestimmten elementarischen Gesetzmäßigkeiten ein, deren Aufsuchung und Feststellung das menschliche Denken seit vielen Jahrhunderten beschäftigt und eine Reihe der sorgfältigsten und feinsinnigsten Untersuchungen hervorgerufen hat.

Die Erkenntnis der Gesetze der musikalischen Harmonie, der ästhetisch möglichen Klangmischungen und Klangverbindungen, der Übergänge von einem Akkord zum anderen, bildet die technische Grundlage der musikalischen Komposition und einen wichtigen Bestandteil der theoretischen Musikwissenschaft und Musikästhetik. Ebenso bildet die Kenntnis der Gesetze der Farbenharmonie, der wohlgefälligen Farbenverbindungen, der Übergangsfarben und der Kontrastwirkungen die technische Grundlage für die Malerei, namentlich für alle diejenigen Gattungen der Malerei, die sich nicht unmittelbar an ein Naturvorbild anlehnen, sondern frei erfinden und gestalten, und so insbesondere auch für alle dekorativen Zwecke, bei denen Farben in Betracht kommen. Obwohl es ja natürlich auch auf diesen Gebieten im Laufe der menschlichen Entwicklung mancherlei Schwankungen gegeben hat und das ästhetische Wohlgefallen keineswegs immer genau den gleichen „Formen" treu geblieben ist, so sind doch wenigstens viele der Gesetzmäßigkeiten, um die es sich hier handelt, wahre psychophysische Naturgesetze, die sich dem Menschen zwingend aufdrängen, und dies ist der Grund, weshalb selbst viele von denen, die von Ästhetik überhaupt nichts wissen wollen, wenigstens die praktisch-technischen Regeln der Harmonielehre und der Farbenlehre, des musikalischen Satzes und der Farbenkomposition, als einen Grundstock wertvoller Einsicht gelten lassen. Und so müßte denn in der Tat eine Ästhetik wie die vorliegende von diesen Elementargesetzen ihren Ausgang nehmen. Aber so richtig dieser Weg im theoretischen Sinne wäre, so wenig ist er hier praktisch gangbar. Denn man würde über Vorberei-

tungen die Sache selbst verlieren. Die Gesetze der musikalischen Harmonie sind nicht etwas, das sich so leicht abtun und darstellen ließe. Das ist Sache einer eigenen, bis ins Feinste im Anschlusse an die großen Kunstwerke aller Zeiten durchgebildeten Wissenschaft, deren Studium aber nicht in die allgemeine Ästhetik, sondern zur speziellen Ausbildung des Musikers gehört. Die Gesetzmäßigkeiten der Farbenharmonie und Farbenzusammenstellung sind lange nicht in dem Grade theoretisch und wissenschaftlich durchgebildet, wie die Gesetze der musikalischen Harmonie — aus Gründen, die in der spezifischen Natur der betreffenden Inhalte liegen (vgl. W. Wundt).

Die Natur bietet uns überall Farbenzusammenstellungen, die ohne Rücksicht auf unser Gefallen und Mißfallen entstanden sind, und die darum, als gewohnheitsmäßige Eindrücke, das ästhetische Gefühl sowohl im positiven wie im negativen Sinne abstumpfen können, indem sie uns für mißfällige Farbenverbindungen unempfindlich machen, möglicherweise aber auch wohlgefällige in ihrer Wirkung beeinträchtigen. Ferner ist die genaue Feststellung der relativen Werte von Farbenverbindungen sehr erschwert durch die größere Kompliziertheit der Farbenphänomene, indem bei allen solchen Prüfungen außer der reinen Qualität auch noch andere, unabhängig von ihr zu variierende Momente, nämlich die Helligkeit und der Sättigungsgrad, ins Spiel kommen. Kombinationen gesättigter Farben können sich darum ganz anders verhalten, als Kombinationen ungesättigter und bei der Kombination heller und dunkler Farben kann der Helligkeitskontrast die eigentliche Farbenwirkung aufheben oder mindestens stören.

Aber wenn auch die Farbenwirkungen der Malerei oder nachahmender, Wirkliches darstellender Kunst, nicht aus elementaren Gefühlswirkungen der Farben als solcher abgeleitet werden können, so bleibt doch auch für den Maler oder Darsteller immer die Aufgabe bestehen, das Wirkliche auf eine wohlgefällige Weise darzustellen, sein Bild „zu stimmen“, d. h. die Gegensätze auszugleichen, das Einzelne dem Gesamteindruck unterzuordnen, dafür zu sorgen, daß nichts aus dem Ganzen herausfällt, daß das Auge vorzugsweise dahin geführt wird, wo der künstlerische Nachdruck liegt — mit anderen Worten: dessen eingedenk zu

sein, daß er keine Urkunde, sondern ein Kunstwerk schaffen will, und daß zwar nicht jede Dekoration, nicht jedes Ornament ein Bild, aber jedes Bild ein Ornament sein muß.

Viel strenger und entschiedener treten natürlich diese rein chromatischen Gesetzmäßigkeiten da hervor, wo es sich um Farbenzusammenstellungen ohne nachahmenden oder darstellerischen Zweck handelt; wo das sinnlich Wohlgefällige um seiner selbst willen gesucht wird. Aber auch mit Untersuchungen dieser Art würde man doch ein weitgedehntes Gebiet spezifisch technischer Erörterungen beschreiten, das ebenfalls das Eintreten in den Kreis derjenigen Untersuchungen, denen dieses Buch dienen soll, über Gebühr verzögerte. Es muß daher diese Vorhalle der eigentlichen Ästhetik rasch durchschritten werden, um so mehr als es ja für den, der sich für diese technischen Grundlagen interessiert, nicht an trefflichen Hilfsmitteln zur Einführung fehlt, was bei der eigentlichen Ästhetik in viel geringerem Grade der Fall ist.

III. Kapitel

Die Kunst als Raum- und Zeitgestaltung

Mit dem Nebeneinander von Farben und Tönen hat man den Begriff „Form" im eigentlichen Sinne noch gar nicht erreicht. Ein wohlklingender Akkord, eine wohlgefällige Farbenzusammenstellung wird zur Form im prägnanten Sinne erst durch die Begrenzung, durch den Umriß, durch einen Wechsel harmonischer Tonfolgen. Sehen wir die wirklichen Kunstwerke an und beschränken wir uns der Einfachheit wegen zunächst auf dasjenige, was hier den Gegenstand unseres Hauptinteresses bildet: auf die Erzeugnisse der bildenden Kunst. Lassen wir jeden Gedanken an das beiseite, was ein Architekturwerk, eine Statue, ein Gemälde ausdrückt oder darstellt, d. h. was es als sinnliche Erscheinung zugleich oder nebenbei bedeutet, was für Vorstellungen oder Ideen sich mit ihnen verknüpfen. Bleiben wir vielmehr bei der Totalität dessen, was sinnlich gegeben ist, stehen. Wir haben dann offenbar bei einem Bauwerk oder einer Statue einen gestalteten, in drei Dimensionen gegliederten Raumteil, ein körperliches Gebilde, das einen bestimmten Umriß hat, durch den es

sich von seiner Umgebung abhebt, und das in sich eine außerordentlich große Mannigfaltigkeit von Linien und Flächen, von vor- und zurücktretenden Teilen, infolgedessen von belichteten und beschatteten Partien und dadurch eine Fülle von Formelementen innerhalb der allgemeinen Umrißlinie, unter Umständen zugleich eine Fülle von Farbentönen, eingeordnet in das allgemeine Spiel des Lichts auf der Oberfläche des Raumgebildes, darbietet. Sehen wir ein Gemälde an, so haben wir da nichts wesentlich anderes: nur daß dasjenige, was in Architektur und Plastik in Wirklichkeit stereometrisches Gebilde *ist* und von uns projiziert auf die Sehfläche der Netzhaut gesehen wird, beim Gemälde in Wirklichkeit ein zweidimensionales Gebilde, bloß flächenhaft ist, und vom Maler für den Beschauer so dargestellt wird, daß dieser gezwungen ist, es körperlich zu sehen. Was also beim dreidimensionalen Gebilde das Spiel des Lichts auf den nicht in einer Ebene liegenden Teilen des Gebildes durch Belichtung und Beschattung bewirkt, das muß der Maler auf seiner Fläche durch entsprechende Erhellung oder Verdunklung seiner Farben wiederzugeben suchen. Außerdem tritt in der Malerei die Farbe als ein gewissermaßen selbständiges Element der künstlerischen Darstellung weit mehr hervor als in der Architektur und in der Plastik, obwohl im historischen Sinne gesagt werden muß, daß die Farblosigkeit architektonischer und plastischer Gebilde oder genauer, die Beschränkung auf die reine Naturfarbe des Materials, späteren Perioden der Kunst angehört, während man sich anfangs an reichem Farbenschmuck sowohl der Bauten als der plastischen Werke erfreute. Und namentlich bei der Gestaltung von Innenräumen finden wir die Architektur aller Zeiten in der engsten Verbindung mit dem mächtig wirkenden Hilfsmittel der Farbe. Die relative Selbständigkeit der Farbe in dem, was hier malerische Kunst im weiteren Sinne genannt wird, zeigt sich aber schon darin, daß ein erheblicher Teil der Malerei in diesem Sinne ganz ohne eigentliche Farbe auskommt, indem er entweder nur den Umriß gibt oder innerhalb dieses Umrisses in den mannigfachsten Abstufungen vom bloß Andeutenden zur feinsten Durchführung das Spiel und den Gegensatz von Licht und Schatten mittels der Übergänge von Weiß zu Schwarz zur Darstellung bringt, ein Verfahren, das in unseren Tagen durch die chemischen Einwir-

kungen des Lichts auf präparierte Platten in der Photographie seine denkbar größte Vervollkommnung erfahren hat.

Es kann in diesem Zusammenhange dem nicht weiter nachgegangen werden, was sich aus diesen Verschiedenheiten der einzelnen bildenden Künste für ihr spezielles Verfahren oder, wie man sagen kann, für ihren „Stil" ergibt. Das muß späteren Betrachtungen vorbehalten bleiben. Hier muß nur das allgemeine Grundverhältnis festgestellt werden, und dieses ist, wie man leicht sehen kann, und wie auch aus den bisherigen Darlegungen hervorgeht, in allen bildenden Künsten im Wesen das nämliche. Vom Gesichtspunkte der sinnlichen Erscheinung aus genommen, sind die bildenden Künste insgesamt Raumkunst, indem sie entweder direkt Raum und Körper bilden, wie die Architektur und die Plastik oder den Schein von Raum und Körper erzeugen, wie die Malerei; indem sie die Umrisse von Raum- und Körpergestalten mit Formen und Farben füllen und so das Bild einer in sich geschlossenen, durch den Umriß nach außen abgegrenzten, in sich mannigfaltigen und vielgestalteten Formenwelt erzeugen. Von demselben Gesichtspunkt aus betrachtet, müssen Poesie und Musik als Zeitkunst bezeichnet werden, indem bei diesen Künsten an die Stelle des Nebeneinander im Raume das Nacheinander in der Zeit tritt: eine Sukzession von akustischen Eindrücken (man vergesse nicht, daß alle Poesie ursprünglich auf den lebendigen Vortrag berechnet und mit dem gesprochenen oder gesungenen Wort eins war), die auch ihren Umriß hat, d. h. ein Zeitschema von längerer oder kürzerer Dauer mit solchen Eindrücken ausfüllt.

Einerlei nun, ob ein Gebilde der Raumkunst zweidimensional oder dreidimensional ist, es ist in jedem Falle eine bestimmte Gestaltung fürs Auge. So verschieden auf den ersten Blick auch die Aufgaben der einzelnen bildenden Künste in bezug auf Raumgestaltung sind: allen ist doch gemeinsam, daß sie fürs Auge des Beschauers arbeiten. Was sie hervorbringen, ist nur für solche Betrachtung vorhanden und hat keinen weiteren Zweck als den, durchs Auge aufgefaßt und gemessen zu werden. Hierher gehört mit geringen Ausnahmen alles, was Plastik und Malerei leisten. Die Architektur und die sogenannten technischen Künste passen ihre Produkte zugleich anderen Zwecken an; sie arbeiten nicht für das

Auge allein, sondern zugleich für die Bedürfnisse des Lebens. Aber auch diese Künste sind nur insoweit Künste, als sie eben fürs Auge arbeiten. Die Frage, welche in unserer Zeit zuweilen verhandelt worden ist: „Sind die Werke des modernen Ingenieurs Architektur?" und von der man gesagt hat: „Es ist vielleicht ebenso gewagt, diese Frage zu bejahen wie sie zu verneinen. . . . Man kommt über die Ingenieurbauten nicht mit dem Satze weg, daß sie zwar nützlich, aber nicht schön seien" — diese Frage ist von dem hier vertretenen Standpunkte aus sehr leicht zu entscheiden; zwar natürlich nicht prinzipiell, aber mit einer Norm für jeden einzelnen Fall. Der Baumeister oder Möbelfabrikant, der nur auf den praktischen Gebrauch seiner Erzeugnisse Rücksich nimmt, ohne denselben zugleich für die Bedürfnisse des Auges zu gestalten, ist kein Künstler; die Kunst des Architekten im Gegensatz zum bloßen Bauhandwerker, das Kunstgewerbe im Gegensatz zum unkünstlerischen Handwerk, beginnt eben an dem Punkte, an welchem neben dem praktischen Zweck die Forderungen des Auges zur Geltung kommen. Das künstlerische Verdienst bemißt sich überall danach, wie weit die Forderungen des Auges befriedigt werden.

Daraus ergibt sich sofort die gänzliche Unrichtigkeit der heute vielfach so beliebten, ja als Axiom gepredigten Identifizierung von Zweckmäßigkeit und Schönheit oder von Gebrauchswert und ästhetischem Wert. Das, was *nur* praktischen Zwecken dient, ist in dem Maße und in dem Sinne schön, als es die Angemessenheit an seinen Zweck unmittelbar zur Erscheinung bringt. Die schönste Maschine ist stets die, bei der die äußere Form in möglichst einfacher Weise und mit möglichstem Hervortreten der mechanischen und physikalischen Gesetze dem Zweck entspricht. Um das herauszufühlen, dazu gehört allerdings die erforderliche Kenntnis oder vielmehr das aus der Kenntnis erwachsende Gefühl, das nur da, wo es sich um längst bekannte Dinge handelt, ursprünglich sein kann, aber in anderen Fällen erworben und gebildet werden muß.

Von diesem Gesichtspunkt aus ist bei derartigen Produkten natürlich die Anbringung rein dekorativer Formen, die mit dem Zweck nichts zu tun haben, zu verwerfen. Die Schönheit muß da aus der Sache selbst herauswachsen. In den Anfangszeiten

des modernen Aufschwungs der Technik war das anders. Da gab man den Ständern von Regulatoren die Form gotischer Fenster; da mußten Schwungräder mit Rokokoornamenten geschmückt werden; die Ständer von Werkzeugmaschinen hatten Renaissanceleisten, wo man Verstärkungen brauchte und romanische Rundbogenfensterchen, wo Material gespart werden sollte. Erst die einfachen, richtigen Festigkeitsgrundsätzen angepaßten Formen der Witworthschen Werkzeugmaschinen leiteten die Umwälzung ein und haben sie über die ganze Welt verbreitet.

Tatsächlich ist weder alles Zweckmäßige schön, noch alles Schöne zweckmäßig. Diese beiden Begriffe entsprechen vielmehr zwei ganz verschiedenen Forderungen: der Forderung der Anpassung an Gebrauchszwecke, anderseits der Forderung der Angemessenheit an die Bedürfnisse des Auges. Diese beiden Forderungen sind nicht nur inhaltlich sehr verschieden, sondern auch in der Hauptsache voneinander unabhängig. Die Zweckmäßigkeit einer Anordnung (z. B. die Festigkeit der Konstruktion eines Gegenstandes) tritt durchaus nicht in allen Fällen in der sichtbaren Anordnung zutage, während es doch für die Erfüllung der Bedürfnisse des Auges eben nur auf die sichtbaren Eigenschaften der Gegenstände ankommen kann. Um die wirkliche Zweckmäßigkeit handelt es sich nur für die praktischen Anforderungen, nicht für die künstlerischen; für diese kann nur der Eindruck der Zweckmäßigkeit in Betracht kommen, der mit der wirklichen Zweckmäßigkeit noch lange nicht erreicht ist, wie aus der Erfahrung leicht gezeigt werden kann. Ein bequemer Polstersitz kann trotz seines geringen wirklichen Gewichtes einen sehr massigen Eindruck machen. Auf dünne, lange, eiserne Beine gestellt, kann ein solcher Sitz für alle Fälle des praktischen Gebrauchs vollkommen genügende Festigkeit besitzen. Der Eindruck fürs Auge ist nichtsdestoweniger sehr unerquicklich, weil eben nicht die tatsächlichen Eigenschaften des Materials, das geringe Gewicht des Polsters und die Festigkeit der Träger, sondern nur die scheinbaren Eigenschaften — die massige Wirkung des Polsters und die gebrechliche der dünnen Stäbe — sichtbar hervortreten und somit die Wirkung auf das Auge bedingen. Nicht daß der Gegenstand seinem Zweck entspricht, sondern daß er so aussieht, als ob er ihm entspräche, ist Gegenstand der künstleri-

schen Forderung. Überhaupt aber ist dieser Punkt nicht nur nicht der einzige, auf den sich das Augenmerk bei der künstlerischen Gestaltung zu richten hat, sondern nicht einmal der erste (Cornelius).

Diese erste und wichtigste künstlerische Aufgabe besteht vielmehr überhaupt in der sichtbaren Gestaltung von Raum und Form. Alle funktionellen Tatbestände, alle stofflichen und mechanischen Eigenschaften — Gewicht, Festigkeit, Biegsamkeit, Tragen, Lasten, Ziehen — alle konstruktiven Momente in der Gestaltung, auch alles, was wir bei der Darstellung lebender Wesen an seelischen Tatsachen als vorhanden voraussetzen oder in das Dargestellte hineinlegen, steht demgegenüber in zweiter Linie. Die Gesetze, welche die sichtbare Gestaltung von Raum und Form beherrschen, sind demgemäß elementare Gesetze, welche von allen befolgt werden müssen, wenn irgendeine künstlerische Wirkung erzielt werden soll.

Und hier drängt sich alsbald eine wichtige Bestätigung und Ergänzung dessen auf, was in früheren Erörterungen über die relative Bedeutung von Idealismus und Naturalismus, über den Unterschied von Wirkung und Wirklichkeit, gesagt worden ist. Eigenschaften, die an den Dingen sichtbar sind, stimmen mit den realen Eigenschaften dieser Dinge vielfach nicht überein. Die augenfälligsten Beispiele für die Formwirkung im Unterschiede zu der realen Form der gesehenen Dinge bieten die Malerei und die graphischen Künste einerseits, das Flachrelief anderseits. Indem wir ein Gemälde oder eine Zeichnung betrachten, sehen wir tatsächlich nicht mehr die Ebene der Leinwand oder des Papiers, sondern den Raum der dargestellten Gegenstände. Ebenso sehen wir bei der Betrachtung des Flachreliefs nicht den tatsächlichen Raum zwischen der Vorderfläche und der Hintergrundfläche, sondern wir meinen die dargestellten Figuren in ihren natürlichen, unverkürzten Tiefenmaßen zu erkennen.

Bei der Malerei auf ebener Fläche sind wir leicht imstande, die wirkliche Form dieser Fläche gegenüber dem räumlichen Eindruck der Darstellung zu erkennen. Anders bei plastischen Gegenständen. Bei diesen können wir oft nur mit größter Mühe, durch Betrachten in verschiedener Beleuchtung und von ver-

schiedenen Seiten die wirkliche Form feststellen und werden immer wieder beim Anblick über die Einzelheiten dieser Form getäuscht, weil eben für das Auge nur die Wirkung existiert. Anfänger im Modellieren nach der Natur machen oft eine derartige Erfahrung: sie glauben, die Form ihrer Modelle richtig wiedergegeben zu haben und finden sich sehr empfindlich getäuscht, wenn sie ihre Arbeit in geänderter Beleuchtung oder von einer anderen Seite betrachten.

Bezeichnen wir (nach Hildebrand) mit „Daseinsform“ die reale Form der Gegenstände, mit „Wirkungsform“ dagegen die Form, die uns beim Sehen durch die Form der Erscheinung aufgenötigt wird, so ist klar, daß nur die Wirkungsform für die Ästhetik in Betracht kommt, nicht aber das, was, abgesehen von dieser Wirkung aufs Auge, in Wirklichkeit an den Dingen vorhanden sein mag (Cornelius).

IV. Kapitel

Das Moment der Mannigfaltigkeit

Das Erste und Nächste, was uns entgegentritt, wenn wir die Gebilde der Raumkunst in bezug auf ihre rein formale Funktion, nämlich die Gestaltung und Füllung von Räumen, ins Auge fassen, ist die große sinnliche Mannigfaltigkeit der Raumformen, der Raumelemente, die in jedem derartigen Werke zusammengestellt und miteinander in Beziehung gebracht sind. Um sich dieses Grundverhältnis deutlich zu machen, braucht man mit einem derartigen Werke bloß wirklich elementare Gebilde zu vergleichen. Solche sind die geometrischen oder stereometrischen Grundformen, Dreieck, Viereck, Kreis, Polygon, Pyramide, Würfel, Kegel und allenfalls die Kegelschnittlinien und die Grundfarben. Diese Grundformen haben in den Anfängen der menschlichen Raumkunst ihre Rolle gespielt: man denke z. B. an die Pyramiden; an die mächtigen Erd- und Steinkegel, die über Gräbern der Vorzeit errichtet wurden und stelle nun zugleich in Gedanken neben diese primitiven Gebilde Schöpfungen einer entwickelteren Raumkunst — einen griechischen Tempel, eine Villa der Renaissance, eine gotische Kirche — so tritt als nächster, auffallendster Unterschied, der allem anderen vorausliegt, die

außerordentliche Differenz in der sinnlichen Mannigfaltigkeit der Erscheinung hervor: dort ein primitives Gebilde von der einfachsten Form, in sich selbst weiter keine Unterschiede enthaltend; hier Gebilde von sehr zusammengesetztem Formtypus, welcher nicht nur als Ganzes, seiner Gesamtansicht nach, sich in kein einfaches Schema fügt, sondern überdies im einzelnen, durch Gliederung und Verzierung, einen großen Reichtum von Raumformen darbietet, die alle von elementaren Gebilden noch weiter entfernt sind als die Gesamtansicht. In allen Gebilden der Raumkunst, welche sich über das völlig Primitive erhoben haben, herrscht diese doppelte Mannigfaltigkeit: die Mannigfaltigkeit des Gesamtbildes und die Mannigfaltigkeit seiner inneren Ausgestaltung im Detail; allerdings so, daß die Funktion des einen und anderen im einzelnen wechselt. Im Architektonischen liegt es auf der Hand; es ist aber auch in der Plastik und in der Malerei erkennbar. Man nehme die einzelne plastische Gestalt, die einzelne Statue. Auch sie ist zunächst eine Raumgestaltung im großen, d. h. ein bestimmter Umriß, der sich als ein System begrenzender Linien gegen Umgebung und Hintergrund abhebt und durch die Hauptrichtungslinien, welche innerhalb dieses Umrisses verlaufen, noch größere Mannigfaltigkeit erhält; dann aber eine Erfüllung dieses Umrisses durch eine Vielheit von kleineren Linien und Flächen, welche alle zueinander und zu dem Umriß in Beziehung stehen, und die sämtlich dadurch charakterisiert sind, daß ihre Bestimmtheit sich durchaus nicht in ein geometrisches Schema oder in irgendeine einfache Formel bringen läßt. Denn die Linien und Flächen des menschlich-tierischen Körpers und der diesem Körper irgendwie sich anpassenden Gewandung sind ja noch viel weiter als irgendeine Form, welche die Baukunst zur Raumgestaltung verwendet, von einer strengen Regelmäßigkeit im Sinne räumlicher Elementargebilde entfernt und stellen die größte Mannigfaltigkeit dar, die in der Formenwelt überhaupt erreicht werden kann.

Viel wichtiger aber als die einzelne Gestalt, bei welcher eine gewisse Einheit schon durch das Naturvorbild notwendig gegeben wird, ist der Fall, daß eine Mehrheit von Figuren zu einer einheitlichen Darstellung zusammengefaßt und durch eine begren-

zende Raumform in sich und gegen die Umgebung abgeschlossen wird, wie es im Relief oder im Gemälde der Fall ist. Das bedeutet selbstverständlich, trotz der einfachen geometrischen Formen, die jede derartige Begrenzung hat, keine Verringerung, sondern eine Steigerung der Mannigfaltigkeit. Die Mannigfaltigkeit, welche der äußere Umriß eines Reliefs oder eines Bildes vermissen läßt, kehrt sich hier gewissermaßen nach innen. Der Rahmen, in den ein Bild oder ein Relief eingelassen ist, ist nicht die wahre Umrißlinie; diese wird vielmehr gebildet durch die Umrisse aller der in einer solchen Darstellung enthaltenen und zueinander in räumliche Beziehung gesetzten Gestalten, durch die Linien, mit welchen sich diese Gestalten von dem gemeinsamen Hintergrunde abheben. Schon diese sind bei einer größeren Zahl von Figuren sehr mannigfaltig; diese sinnliche Mannigfaltigkeit und räumliche Vielgestaltigkeit wird aber noch wesentlich dadurch erhöht, daß hier eine Vielheit von Gestalten gegeben wird, von welcher jede Gestalt für sich den Gegensatz der Gesamtwirkung und der formalen Durchbildung im einzelnen aufweist; ferner daß die Umrißlinien dieser Gestalten vielfach übereinander übergreifen, weil die einzelnen Gestalten nicht durchgängig in den gleichen Ebenen gedacht sind. Auf diese Weise entsteht in solchen Werken ein Reichtum an Formelementen, eine Mannigfaltigkeit von Linien und Flächen, der gegenüber an Verteilung von Licht und Schatten die Monotonie des makroskopischen Umrisses als ein völlig untergeordnetes Moment erscheint, das für sich allein gar kein Gegengewicht gegen diese Mannigfaltigkeit liefern kann.

Mit dieser räumlichen Mannigfaltigkeit aber verknüpft die Malerei sofort noch eine andere, die koloristische Mannigfaltigkeit. Und diese kann in einem doppelten Sinne auftreten: als Farbe und als Licht. Natürlich sind diese beiden Faktoren unseres Sehens nicht gegeneinander zu isolieren; weder kann es da eine Farbe geben, wo kein Licht vorhanden ist, noch kann ein Licht sichtbar werden, wenn es weder selbst irgendeinen Farbenton hat, noch auf Körpern Farben sichtbar macht. Aber in der Art, wie die malerische Kunst diese beiden Grundelemente darstellt und verwendet, bestehen große Verschiedenheiten, je nachdem das Farbige als solches oder die Abstufung der Licht-

intensität, das Ineinanderspielen von Licht und Schatten, mehr gesucht und betont wird.

Der beste Typus einer koloristischen Mannigfaltigkeit sind die Farbensinfonien, wie sie z. B. orientalische Teppiche, ostasiatische Porzellane und gotische Glasfenster aufweisen: eine Fülle von Farbennuancen, eingeordnet in ein bestimmtes Raumschema und durch simultanen Kontrast auf der einen, durch komplementäre Wirkungen auf der anderen Seite sich gegenseitig beeinflussend. Hervorbringungen dieser Art zeigen die koloristische Mannigfaltigkeit deswegen ganz rein ausgeprägt, weil sie nichts anderes geben als Farbe; die Darstellung des Lichts, sei es auch nur in Form seines Antipoden, des Schattens, bei Teppichen und Wanddekoration ganz wegfallend, hält sich bei den alten Glasfenstern und bei den Keramiken sehr im Hintergrunde und nimmt nur den bescheidensten Raum ein. Das Licht geht da nicht in die Darstellung des Künstlers ein; es wird nicht selbst dargestellt, sondern es wirkt nur mit, als sichtbarmachender, Farbe erzeugender Faktor.

Auch bei malerischen Werken im engeren Sinne, die Figürliches darstellen, kann das Hauptgewicht auf der farbigen Mannigfaltigkeit als solcher liegen und das Spiel von Licht und Schatten nur insoweit berücksichtigt werden, als es eben unerläßlich ist, um die Figuren zu modellieren, d. h. sie nicht nur als Flächen, sondern als Körper im Raume erscheinen zu lassen. Der größte Teil der älteren Malerei und die ganze ostasiatische Kunst zeigen die Bevorzugung dieses Moments; man stellt die Vorgänge und Gegenstände in einem zerstreuten, gewissermaßen idealen Lichte dar, nicht in einer bestimmten Beleuchtung; das Licht ist nicht das eigentliche Objekt der künstlerischen Darstellung, sondern es dient nur dazu, eine Mannigfaltigkeit von sinnlich wohlgefälligen Farben in ihrem Zusammenwirken zu zeigen. Der Maler ist im allgemeinen Farbenkünstler: die Glut, die Leuchtkraft, der sinnliche Reiz, das harmonische Zusammenwirken, die Reinheit und Klarheit seiner Farben machen sein Verdienst aus. Umgekehrt ist es bei anderen Künstlern, den Malern des Helldunkels, des Freilichts, den Impressionisten, die man im Gegensatze zu jenen Farbenkünstlern „Lichtkünstler“ nennen könnte. Für sie ist sozusagen die farbige Oberfläche der Körper und Dinge, die Lokal-

farbe, nur Mittel zum Zweck, um das Licht sichtbar werden und sich gewissermaßen verkörpern zu lassen, um ihm sein Leben und Weben, sein geheimnisvolles Spielen um die Körper, seine Reflex- und Schattenwirkungen, seine ungezählten Abtönungen abzulauschen. Bis zu welchem Grade dieses dynamische Element von Licht und Schatten in seiner eigentümlichen Mannigfaltigkeit Gegenstand eines selbständigen künstlerischen Reizes zu werden vermag, zeigen, abgesehen von den Malern des Helldunkels, ganz besonders die Künste der Radierung, und in neuester Zeit — freilich in ihrer Leistungsfähigkeit nach dieser Seite hin weit beschränkter — auch die Photographie.

Erst dem modernen Impressionismus war es vorbehalten, diese beiden Mannigfaltigkeiten zu vermengen und eine Kunst der farbigen Flecke zu erzeugen, welche nur auf möglichst intensive Farbenwirkung und Ausklügelung von Farbenkontrasten ausgeht. Die ältere farbige Dekorationskunst hatte dieses Farbenspiel und seine Reize in ein Linienspiel eingefangen oder es der Darstellung eines Wirklichen, Figürlichen und seinen bestimmten Umrißlinien untergeordnet. Man will nicht rein dekorativ wirken, sondern zugleich etwas Bestimmtes darstellen; aber man verflüchtigt — manchmal ist man beinahe versucht zu sagen, man mißhandelt — den Inhalt, das Sachliche, auf das Äußerste; behandelt ihn ganz nebensächlich, als eine bloße Gelegenheitsursache, um irgendein farbiges Buntfeuerwerk abzubrennen, welches selbst keinen Anspruch auf Wirklichkeitswert macht, sondern nur einen farbigen Eigenwert beansprucht.

Diese Behandlungsart hat wohl ihre Wurzeln in den Aufgaben der modernen Plakatkunst. In Frankreich erstanden die ersten großen Affichenkünstler dieser Art, Chéret und Toulouse-Lautrec, die in gemalten Fanfaren, in exzentrischen Phantasien von Gelb, Blau, Zinnober oder im Gegensatz zu diesen betäubend grellen Akkorden, in blassen, verwaschenen Halbtönen, die durch geschickt placierte dunkle Flecke eine eigentümlich zitterige Transparenz erhalten, förmlich schwelgen.

Man führt diese Plakatkunst auf Einflüsse des japanischen Farbenholzschnitts zurück — auf Koriusais und Skarakus; Holzschnitte mit der flächigen Art ihrer Farbengebung, mit der Intensität ihrer Bildwirkung, die auf Weglassung alles

Unwesentlichen und Betonung der charakteristischen Linie beruhte. Mag sein — historisch gesprochen. Dann stehen aber jedenfalls diese modernen europäischen Erzeugnisse an ästhetischem Wert ebensoweit hinter den japanischen Vorbildern zurück wie vieles, was moderne Japaner mit den Mitteln europäischer Kunst zu schaffen versuchen, hinter diesen. Denn wie wenig naturalistisch und wie rein koloristisch im dekorativen Sinne auch diese japanischen Holzschnitte sein mögen: die klare, festumrissene Zeichnung, die sichere Deutlichkeit des Dargestellten ist unverkennbar. Und insofern erfüllen auch viele von den modernen, im Geiste dieses Impressionismus geschaffenen Plakaten ihren Zweck nur sehr ungenügend. Denn wenngleich das Plakat Aufmerksamkeit erregen soll, so will es doch zugleich die Aufmerksamkeit auf ein Bestimmtes richten, im raschen Fluge des Vorübereilens Information geben, nicht aber Rätsel raten lassen.

V. Kapitel

Die Einheit in der Mannigfaltigkeit

In all dem, was aus dem weiten Bereiche der Kunst als Beleg für die Tatsache einer Mannigfaltigkeit der sinnlichen Erscheinung oder des sinnlich Gegebenen als eines Urelements ästhetischer Wirkung hat geltend gemacht werden können, ist nun ein anderes Element mit enthalten, welches gegen die Mannigfaltigkeit der Erscheinung antagonistisch wirkt: dies ist die *mit* dieser Mannigfaltigkeit oder *in* ihr zugleich gegebene *Einheit*. Das bloß Mannigfaltige als solches wirkt zwar belebend, aber zugleich auch verwirrend und aufregend, und wenn es ein gewisses Maß überschreitet, betäubend. Weder unsere sinnlichen Organe, noch unsere Auffassungs- und Einbildungskraft vermögen einer zu weit gehenden Mannigfaltigkeit zu folgen, ohne sich übermäßig anzustrengen und dadurch leicht zu ermüden — also Unlustgefühle auszulösen, die sicherlich das Gegenteil des ästhetischen Genusses sind. Ein Musikstück, in welchem immer neue melodische Bildungen ohne Ähnlichkeit mit den vorausgehenden und ohne Wiederkehr identischer Gebilde auftreten, dazu noch ein beständiger Wechsel der Tonart und des Taktes — würde sich von einem Geräusch nur wenig unterscheiden, ob-

wohl alle einzelnen Bestandteile desselben ihrer Tonalität nach bestimmt wären und für sich genommen ein musikalisches Gebilde darstellten. Es wäre gewissermaßen ein Geräusch höherer Ordnung, d. h. wie sich in rein physikalischem Sinne das Geräusch dadurch vom Ton oder Klang unterscheidet, daß das Geräusch auf unregelmäßigen periodischen Luftschwingungen beruht, während die physikalische Basis des Tons regelmäßige Luftschwingungen sind, so unterschiede sich eine einheitlich geordnete Mannigfaltigkeit von vielen einzelnen Klängen und Tonfolgen als ein Gebilde höherer Ordnung von einem Geräusch höherer Ordnung — einer ungeordneten, unperiodischen Mannigfaltigkeit von einzelnen Klängen und Tonfolgen.

Das nämliche läßt sich auch auf Gebilde der Raumkunst übertragen. Man stelle sich ein Ornament vor, in welchem immer wieder neue Linien und Motive auftreten, in welchem das Auge niemals dadurch eine Ruhe findet, daß es zu einem Ausgangs- oder Mittelpunkt zurückgeleitet wird oder daß inmitten des bewegten und sich auseinander entwickelnden Linienspieles die gleichen Motive wiederkehren und dadurch eine gewisse Ordnung, einen gewissen Halt in das Ganze bringen: so ist offenbar, daß eine derartige Anordnung zugleich aufregend und ermüdend wirken müßte und kaum imstande wäre, uns in den ästhetischen Zustand zu versetzen, welcher ein lustvolles Genießen in sinnlicher Auffassungs- und Anschauungstätigkeit ist.

Nicht anders ist es mit bildlichen und plastischen Darstellungen. Die bloße Mannigfaltigkeit und Vielheit, das Durcheinander von Figuren, ist für sich noch nicht ästhetisch, wirkt im Gegenteil verwirrend, verblüffend, manchmal geradezu beängstigend. Wir brauchen auch hier Mittelpunkte, klare Disposition, künstlerische Raumgestaltung. Die wichtigste künstlerische Aufgabe ist überall die Gestaltung der Ansicht zu einheitlicher Wirkung. Diese kommt nicht zustande, wenn wir uns ein anschauliches Ganze erst mühsam aus einzelnen Teilen zusammensuchen müssen, sondern nur dann, wenn sich etwas, das als Ganzes gemeint ist, sogleich und auf den ersten Blick als Ganzes zu erkennen gibt. Hier also liegt die wesentliche Aufgabe aller künstlerischen Tätigkeit.

Vortrefflich sagt in diesem Sinne der ausgezeichnete Vertreter der gegenwärtigen Kunstwissenschaft Wölfflin: „Es gibt gar

kein Kunstwerk ohne jene Art vollkommener Darstellung, die das Sehen leicht und freudig macht und an Stelle eines unsicheren, stückweisen Wahrnehmens das restlose, starke Empfangen setzt, das dem Menschen ein ganz neues Lebensgefühl gibt. Und neben dem starken, klaren Sehen ein anderes: das Zusammennehmen der vielen Dinge zu einer einzigen ruhigen Anschauung. Kunstwerke bieten vielerlei Möglichkeiten der Betrachtung; wer aber die Wohltat noch nie gespürt hat, die in der künstlerisch-geklärten Erscheinung liegt, der möchte die Hauptüberraschungen der bildenden Kunst noch vor sich haben.“

Es ist einigermaßen schwer, die Mannigfaltigkeit als solche, ohne antagonistische Einheit, aus den Produkten der wirklichen Kunst mit Beispielen zu belegen, und es ist gerade dieser Umstand der beste Beweis für die Richtigkeit jener Induktion, mittels welcher die grundlegende elementare Bedeutung dieses Einheitsmoments ausgesprochen wurde. Mit jener unwillkürlichen Sicherheit, die immer einen Zusammenhang mit psychologischen Grundgesetzen erweist, hat die Menschheit von jeher und in den künstlerischen Produktionen der verschiedensten Art das über jede gegebene Mannigfaltigkeit hinausgreifende Gesetz der Einheit oder Einheitlichkeit zur Geltung zu bringen gesucht. Das gilt so absolut, daß geradezu gesagt werden kann: wo das unbedingte oder sagen wir vielleicht lieber, unbeherrschte, ungeregelte Mannigfaltige, das Chaotische, anfängt, da hört auch die Kunst oder die ästhetische Wirkung auf. Vielleicht ist es der Hauptgrund des Zweifels, ob Prosawerke eigentlich noch zur Poesie gehören, daß hier die ä u ß e r e Form der Darstellung die Einheitlichkeit, welche im Vers liegt, zersprengt hat, daß das sinnlich-sprachliche Kleid des Prosaisten gleichsam in allen Winden flattert. Natürlich können und müssen solche Werke, wenn sie nicht nur rein sachlichen, sondern auch formalen Ansprüchen genügen wollen, wie z. B. der Roman, auch eine innere Einheit haben, welche die einzelnen Teile der Erzählung miteinander verknüpft, und auf ein bestimmtes Ziel, auf eine bestimmte Wirkung hinarbeitet. Ohne das würde sich ja ein derartiges Werk von einer bloßen Chronik nicht mehr unterscheiden. Und worin liegt z. B. der Zauber, welchen große epische Dichtungen, vor allem H o m e r, im Gegensatz zu der breiten, inhaltlich fesselnden

Erzählungsliteratur ausüben, so daß man immer wieder zu ihm oder zu einem Dante zurückkehrt? Eben in der durchgängigen Geformtheit; in der fraglosen Sicherheit und Klarheit im Größten wie im Kleinsten; in der Eindeutigkeit und Übersichtlichkeit des ganzen Aufbaus und der ganzen Erzählung. Aber diese Einheit gehört auf ein anderes Gebiet. Es ist keine sinnliche, sondern eine geistige, intellektuelle Einheit.

Im Sinnlichen wirkt das Chaotische so unerträglich, daß es schwer ist, aus dem wirklichen Kunstleben Beispiele dafür zu bringen; man muß sich damit begnügen, nur auf Einzelnes hinzuweisen, was demselben wenigstens insofern nahe kommt, als es ein relativ ausgesprochenes Übergewicht des Mannigfaltigen erkennen läßt. Derartiges tritt uns im Bereich der bildenden Kunst hauptsächlich da entgegen, wo die Dekoration, mit einer Fülle von Detail unübersichtlich werdend, die großen einheitlich führenden Linien zu übertönen oder zu überwuchern trachtet oder wo auf Werken der Malerei und Plastik eine Menge von zusammengehäuften Figuren den Eindruck des Durcheinanders, des Unübersichtlichen hervorbringen. Aber solche Fälle zeigen doch die Abwesenheit des vereinheitlichenden Prinzips nur teilweise, denn wenn ein solches einem Kunstwerk auch in einer Richtung fehlt, so ist es dagegen fast immer in einer anderen vorhanden: sei es, daß die höhere Einheit des Gedankens die Einheit der formalen Anordnung ersetzt; sei es, daß der Mannigfaltigkeit der einen Gruppe von sinnlichen Eindrücken die Einheitlichkeit einer anderen gegenübersteht, z. B. der übergroßen Mannigfaltigkeit der Figuren, Linien, Formen, die Einheitlichkeit der Farbe entgegenwirkt. Wir finden dieses Prinzip wirksam in der ostasiatischen Zierkeramik, welche die Flächen ihrer Gefäße mit einer außerordentlichen, aber scheinbar ganz ungeordneten chaotischen Mannigfaltigkeit von Figuren und Ornamenten überzieht und die Einheitlichkeit vorzugsweise durch die Übereinstimmung der auf jedem Gefäß verwendeten Farbentöne zu erreichen strebt. Das nämliche gilt von den älteren Werken der mittelalterlichen Glasmalerei und von gewissen Gattungen der orientalischen Teppichweberei. Wer solche Glasfenster in gotischen Domen auf die Einheitlichkeit des Dargestellten, die Übersichtlichkeit der Anordnung, die Raumgliederung u. dgl. ansehen wollte, der würde

sich in vielen Fällen bitter enttäuscht finden. Die ästhetische Wirkung, welche hier angestrebt wird, ist eine ganz andere; solche Glaswände sollen wirken als eine Mannigfaltigkeit schöner, vollkommen gesättigter und untereinander in Harmonie gebrachter, zusammenstimmender Farben; und die Analogie derselben mit dem Prinzip der orientalischen Teppichweberei ist so groß, daß man oft genug die beiden scheinbar ganz verschiedenen Dinge in Analogie gesetzt und diese Glasfenster transparente Teppiche genannt hat, die vor den Fensteröffnungen hängen. Daß Farbenwirkung und nichts anderes das Hauptziel dieser Erzeugnisse ist, sieht man daraus, daß oftmals ganz ohne Rücksicht darauf, welchen Ton die Lokalfarbe der dargestellten Gegenstände verlangt, gewisse Farben lediglich darum angebracht werden, weil es die Herstellung eines möglichst wohlgefälligen Farbenakkords so zu erfordern scheint. Daß auf einem Architekturwerk auch die scheinbar verwirrendste, üppigste Fülle des Details, wie sie z. B. auf indischen Pagoden erscheint, doch niemals zu einer völligen Zersprengung der Einheit führen kann, ist durch die Abhängigkeit dieser Kunst von den allgemeinen statischen Gesetzen und die unerläßliche Notwendigkeit fester Konstruktionslinien von selbst gegeben.

Eine völlig chaotische Wirkung wird in allen jenen Fällen nicht nur durch die Einheit und Harmonie der Farbe, sondern namentlich auch dadurch verhindert, daß die Mannigfaltigkeit in eine bestimmte Raumgestalt eingeschlossen ist, die als solche durch den Umriß ästhetisch wirkt, wie bei der ostasiatischen Keramik, oder Raumgliederungen in sich enthält, wie es bei den gotischen Glasfenstern der Fall ist, welche ja sehr oft eine gemalte Architektur als Rahmen verwenden.

VI. Kapitel

Folgerungen aus dem Einheitsprinzip

In bezug auf das erörterte fundamentale Gesetz der ästhetischen Wirkung, den Antagonismus zwischen Mannigfaltigkeit und Einheit oder das Gesetz der übergreifenden Einheit, seien nun noch einige allgemeine und grundlegende Bemerkungen gemacht.

Das Gesetz bewährt sich als fundamental darin, daß es nicht nur auf dem Gebiet aller Künste gilt, sondern daß es sich in jedem einzelnen Werke als herrschend erweist, und zwar sowohl im Gesamtaufbau wie in der Detailgestaltung. Es ist recht eigentlich das ästhetische Fundamentalgesetz in bezug auf alles, was formale Gestaltung heißt, und man wird es, freilich in vielfach erweiterter Fassung, immer und immer wieder in den folgenden Untersuchungen antreffen.

Ferner zeigt sich der fundamentale Charakter dieses Gesetzes darin, daß es nicht nur den letzten Grund der formalen ästhetischen Wirkung eines einzelnen Werkes liefert, sondern zugleich das Geheimnis der sogenannten Stilwirkung erschließt. Die Erscheinung, welche „Stil" in historischem Sinn genannt wird, ist ja nichts anderes als die Durchführung einer bestimmten Gesetzmäßigkeit, d. h. einer Einheit oder eines Gestaltungsprinzips durch das ganze Formensystem, mit welchem eine Zeit arbeitet, eine Vereinheitlichung, welche fast überall da, wo man von der wirklichen Herrschaft eines Stiles sprechen kann, sich nicht bloß auf die Formen der Architektur beschränkt, sondern die Formensprache aller bildenden Künste, der Plastik, der Malerei und des Kunstgewerbes, in ihr System einbezieht. Bei der unendlichen Mannigfaltigkeit der Aufgaben, welche die bildende Gesamtkunst einer Zeit zu lösen hat, bei der unendlichen Mannigfaltigkeit der möglichen Formen, bietet diese Einheit der „Sprache" — wenn man so sagen darf — den natürlichen und wirksamen Gegensatz und der ästhetische Wert dieser Einheit ist niemandem unbekannt, der einmal die Wirkung eines stilistisch vollkommen geschlossenen Werkes oder die Wirkung einer unkünstlerischen Stilvermengung empfunden hat. Und gerade die Tatsache, daß jede große und produktive Epoche auf eine solche Einheit der Stilwirkung hindrängt und oft mit einer rücksichtslosen Tyrannei alles, was sich dieser Einheit nicht fügt, ausmerzt und ausschließt, zeigt am besten, daß wir es hier mit einem tief in der menschlichen Natur begründeten Gesetz der ästhetischen Wirkung zu tun haben.

Zugleich aber soll auf das nachdrücklichste betont werden, daß man es hier, wie bei allen ästhetischen Gesetzen (und von den ethischen gilt das nämliche), mit F o r m gesetzen zu tun hat,

d. h. mit Regeln für die Gestaltung von Verhältnissen, nicht mit Gesetzen, die sich auf die Erscheinung oder Herstellung eines bestimmten Inhalts beziehen. Nach dem „Wie?“ fragt die Ästhetik und jedes Kunsturteil, nicht nach dem „Was?“ Was dasjenige ist, das zur Einheit zusammengefaßt werden soll, das ist nebensächlich für die ästhetische Betrachtung; das hängt von außerästhetischen Faktoren ab; aber was es immer sei: dem Grundgesetz alles künstlerischen Schaffens, das auf Wirkung, auf Erregung des ästhetischen Zustandes abzielt, kann es sich nicht ungestraft entziehen. Man kann in verschiedenen Sprachen dichten, man kann für verschiedene Ausführungsmittel komponieren, für Chor, für Streichquartett, für Klavier; derjenige würde sich lächerlich machen, der sagte, mir gefallen nur Dichtungen in deutscher Sprache oder mir gefallen nur Kompositionen für Streichquartett. Und der gleichen Lächerlichkeit würde sich der aussetzen, der sagen wollte, mir gefallen nur Reliefs oder mir gefallen nur Landschaftsbilder. Natürlich mag ja jeder auf diesem Gebiete seine kleinen Idiosynkrasien, seinen Privatgeschmack haben; aber er soll nur nicht meinen, damit mehr als etwas rein Zufälliges, schlechthin individuell Bestimmtes und darum völlig Gleichgültiges auszusprechen. Ebenso ist es mit Urteilen verwandter Art, die sich auch oft als ästhetische ausgeben, aber nicht die mindeste Berechtigung dazu haben, so wenig wie sich irgendein Fehlschluß als Logik aufspielen kann. Urteile wie: „Mir gefällt nur Rembrandt; für mich gibt es keinen Komponisten außer Wagner; ich anerkenne nur die Antike oder nur die Gotik“ usw. mögen zur persönlichen Charakteristik eines Menschen sehr interessant sein, die Ästhetik kann nichts mit solchen Liebhabereien anfangen. Denn die Ästhetik hat es nur mit relativen Werten zu tun, nicht mit absoluten; die Verhältnisse interessieren sie, in welche die Mannigfaltigkeit der sinnlichen Erscheinungen gesetzt ist, nicht diese Erscheinungen als solche. Von diesen Verhältnissen hängt die ästhetische Wirkung, der ästhetische Zustand, in erster Linie ab; nicht von dem, was in diese Verhältnisse gesetzt ist.

Es kann nicht eindringlich genug gesagt werden, daß das Verständnis dieses Kardinalpunktes — mag er nun instinktiv vorhanden oder durch Reflexion erworben sein — das A und Z jedes

künstlerischen Urteils, jedes wahren Kunstverständnisses ist. Wer jene Abstraktion vom Stofflichen nicht vollziehen kann, daß er Verhältnisse oder Beziehungen zwischen Formen auf sich wirken läßt, dem kann nicht laut genug das „hands off" zugerufen werden. Anderseits erklärt uns dieser Sachverhalt die Tatsache, daß Werke, welche in bezug auf das Was, in bezug auf die verwendeten Mittel, in bezug auf ihre Formensprache ganz und gar verschieden sind, auf den ästhetisch Empfänglichen, der diese Abstraktion vollzieht, ästhetischen Eindruck hervorbringen: daß den Empfänglichen nicht nur Sophokles gefällt, sondern auch Shakespeare; nicht nur griechische Verse, sondern auch japanische; nicht nur Beethoven, sondern auch Palestrina; nicht nur griechische Tempel, sondern auch gotische Kathedralen; und ebenso die weitere Tatsache, daß das Auftreten neuer Mittel, neuer Ausdrucksweisen, neuer Stoffe, zunächst immer das ästhetische Urteil der Mehrheit alteriert, weil diese gewöhnt ist, die ästhetischen Formalgesetze vorzugsweise oder ausschließlich an bestimmten und geläufigen Mitteln und Ausdrucksweisen verwirklicht zu sehen. Die fremden Mittel und Ausdrucksweisen verhüllen sehr häufig zunächst das Walten der ästhetischen Fundamentalgesetze in einer sich umgestaltenden Kunst und lassen als Bruch geltender Regeln oder als Regellosigkeit erscheinen, was in Wahrheit nur das Auswirken der ästhetischen Grundgesetze in neuem Material ist. Wir haben aus einer uns noch sehr naheliegenden Gegenwart ein treffendes Beispiel für einen derartigen Vorgang. Es sei an den heftigen Widerspruch erinnert, welchen die Kunst Richard Wagners bei ihrem ersten Versuch, an die Öffentlichkeit zu treten, begegnete. Vieles von dem, was man Wagner vorwarf, seine gewagten, zum Teil unmöglichen Harmonien, sein Tonchaos, sein Mangel an innerer Gliederung, seine Formlosigkeit usw. beruhte durchaus nur auf der Unfähigkeit, die Gesetzmäßigkeit, welche in den altgewohnten Werken der musikalischen Kunst waltete, in diesen fremdartigen Werken wiederzufinden. Heute ist unter ernsthaften und musikalisch gebildeten Menschen kein Streit über diese Sache mehr möglich. Man hat auch in dieser neuen Kunst, die anfangs so chaotisch schien, das ästhetische Grundgesetz der Vereinheitlichung eines Mannigfaltigen wiedergefunden, nur daß mit einer

so außerordentlich gesteigerten Mannigfaltigkeit eben auch die Mittel der Vereinheitlichung andere und die Bezwingung der Vielheit durch die Regel eine verborgenere, weniger handgreiflich zutage liegende ist, als etwa in einer Bachschen oder Mozartschen Musik.

Im ganzen freilich darf man doch wohl sagen, daß die Außerachtlassung der strengeren Einheitsformen, die Regellosigkeit, ein Grundzug und ein Grundgebrechen der Kunst der Gegenwart ist. Bleiben wir noch einen Augenblick bei der Musik stehen! Die klassischen deutschen Musiker brachten es fertig, ihre ganze Seele in strenge gesetzmäßige Gebilde zu bannen. Sie wurden Form und bewegten sich in voller Freiheit innerhalb selbstgewählter Schranken. Heute freilich belehren uns kluge Leute, daß Bach und Händel, Mozart und Beethoven trockene Schulmeister, Rationalisten gewesen seien, und daß ihre strengen Formen nichts weiter als Zwang und Unfreiheit bedeuten. Man preist es als einen Fortschritt, daß wir diesem Zwang entsagt haben, und sucht auch jene großen Künstler so zu genießen und vorzutragen, als ob ihre Form nur eine lästige Äußerlichkeit sei. Aber wieviel höher steht diese „gebändigte Schönheit" als das zerstückelte, zügellose Sichgehenlassen in manchen Werken der gegenwärtigen Musik. Man vergißt, daß es das Geheimnis des großen Stiles ist, mit wenigem viel zu sagen. Aber die Einfachen scheinen heute fade Schwächlinge. Wir kranken an einem fast unheilbaren Mißtrauen gegen jeden wie immer gearteten Willen zur Form. Man weist darauf hin, daß Prosa ebensowohl rhythmisch sein könne wie Verse, und daß ein Gemälde nicht weniger Form und Rhythmus haben könne wie ein Ornament. Das ist richtig. Aber der Rhythmus, der in solchen Fällen zur Erscheinung kommt, ist äußerst verwickelt und irrational, und wenn die formale Einheit auch wirklich hergestellt ist, so ist sie doch sehr schwer nachzufühlen, d. h. es ist sehr schwer, ein solches Kunstwerk künstlerisch zu verstehen und künstlerisch zu verwerten. Wir sehen, daß es nur wenigen gelingt, und daß sich die Künstler selber der an sie gestellten Aufgabe auf schwächliche Weise entziehen.

Dies gibt uns auch Winke für die richtige Stellung zu jener Bewegung, welche heute auf dem Gebiete der bildenden Kunst

im Zuge ist, um unsere Ausdrucksmittel und unsere Formensprache umzugestalten. Diesem Versuch als solchem sich widersetzen, hieße das Wesen der Kunst als eines Lebendigen verkennen. Die Kunst kann nicht ewig mit den gleichen Mitteln oder den gleichen Inhalten arbeiten. Wenn dagegen zuweilen im Namen der Ästhetik protestiert wird, so kann man nur sagen: Eine Ästhetik, die nichts Besseres zu tun hätte, verdiente all den Schimpf, der jetzt oft allzu reichlich über sie ausgegossen wird. Aber ebenso töricht wäre es zu meinen, daß mit der Verwendung neuer Ausdrucksmittel, mit der Bewältigung neuer Darstellungsaufgaben, die allgemeinen Grundgesetze der künstlerischen Wirkung andere werden könnten; daß man auch in dieser Beziehung alles umgestalten müsse und von der früheren Kunst gar nichts mehr lernen, gar keine Maßstäbe gewinnen könne. Das wäre nur dann der Fall, wenn sich die sinnlich-geistige Organisation der Menschen, an welche sich die Kunst wendet, umgestalten würde. Solange diese Organisation aber die gleiche bleibt, wird ästhetische Wirkung immer darauf beruhen, daß eine sinnliche Mannigfaltigkeit dargeboten wird, die uns beschäftigt und erregt, und daß dem verwirrenden Eindruck dieser Mannigfaltigkeit durch Einheitspunkte, welche innerhalb ihrer dargeboten werden, entgegengearbeitet wird.

VII. Kapitel

Die Grundformen der Vereinheitlichung: Eurhythmie, Proportionalität, Harmonie

Die allgemeinsten und fundamentalsten Formen der Vereinheitlichung einer gegebenen sinnlichen Mannigfaltigkeit werden uns durch die Psychologie an die Hand gegeben. Es sind jene, welche durch die drei Begriffe der Eurhythmie, der Proportionalität und der Harmonie bezeichnet werden.

Es seien zunächst diese drei Begriffe durch einige allgemeine Bemerkungen erläutert. Die spezielle Durchführung dieser fundamentalen Gesetzmäßigkeiten wird dann in der Folge Aufgabe dieses Buches sein.

Was zunächst die Eurhythmie betrifft, so versteht man darunter eine derartige Ordnung und Gliederung eines Mannig-

faltigen, daß seine Zusammenfassung in eine einheitliche Anschauung oder zu einer einheitlichen Wirkung ermöglicht wird; daß dies Mannigfaltige als ein Geordnetes Interesse erweckt, ohne zu ermüden. Eurhythmie in der Anwendung auf räumliche Gebilde erscheint zunächst und in einfachster Gestalt als Reihe. Darunter versteht man eine Folge identischer Glieder in gleichen Abständen und ohne einen Gegensatz der Richtungsbestimmtheit. Ferner in der komplizierteren Form der Symmetrie. Darunter ist die Gestaltung eines Mannigfaltigen zu verstehen, wobei die einzelnen Teile eines anschaulichen Ganzen in der Weise vereinheitlicht sind, daß sie zwar durch den Gegensatz der Richtungsbestimmtheit im Verhältnis zur Körperachse des Beschauers getrennt, aber sonst völlig identisch, im geometrischen Sinne kongruent sind. In der Gestaltung größerer Komplexe wirkt mit dem Prinzip der Reihe und Symmetrie zusammen in vielfältiger Anwendung und diese Prinzipien in ihrer Wirkung erst vollendend, das Prinzip der Kulmination, das sich auch als die Form der Höhenwirkung, der Steigerung, der monarchischen Unterordnung, bezeichnen läßt.

Wir haben ferner als ästhetisches Fundamentalgesetz das Verhältnis der Proportionalität. Dies ist für das Quantitative gegebener Reize oder Reizgruppen dasselbe, was Harmonie in bezug auf das Qualitative ist. Ein Verhältnis der Einstimmigkeit oder des Ausgleichs zwischen ungleichen Größen, zwischen einem Ganzen und seinen Teilen, zwischen den einzelnen Teilen untereinander und in bezug auf die Größenverhältnisse. Es ist klar, daß auch die Proportion ein vereinheitlichendes Moment ist. Über die Größenunterschiede hinweg, welche alle Gliederung der sinnlichen Eindrücke erst ermöglichen und die Einförmigkeit des nur mit sich Identischen unterbrechen, läßt sie in den Teilen die Beziehung aufeinander wie aufs Ganze ahnen und erleichtert dadurch die Zusammenfassung, das intuitive Verständnis.

Unter Harmonie endlich versteht man das mit Lustgefühl verknüpfte Nebeneinander qualitativ bestimmter Eindrücke im gleichen Zeitpunkte, wobei ein Verschmelzungsphänomen, die sogenannte Konsonanz, eintritt. Von dieser elementarsten Form der Harmonie wurde früher schon gesprochen: es wurde ge-

zeigt, daß ihr eigentlichstes Geltungsgebiet das Reich der Töne ist, in welchem die Bestimmung der ästhetisch wirksamen und möglichen Klangverbindungen von einer eigenen Wissenschaft, der musikalischen Harmonielehre, bis ins Feinste und Einzelnste ausgebildet worden ist; daß aber auch, vermöge der Erscheinung des simultanen Kontrastes, der Begriff der Harmonie der Farben einen guten Sinn hat und man infolgedessen eine Theorie der ästhetischen Farbenverbindungen als eine elementare Disziplin der Raumkunstlehre mit gutem Rechte neben die Theorie der wohlgefälligen Klangverbindungen stellen kann.

Im Zusammenhang unserer gegenwärtigen Betrachtung aber ist von Harmonie in einem höheren Sinne zu sprechen. Harmonie in diesem höheren Sinne ist jede in einem sinnlichen Komplex oder in der Totalität eines Werkes zur Wahrnehmung gelangende qualitative Übereinstimmung, die über den Unterschied der Teile hinüber empfunden wird; eine Gemeinschaftlichkeit der Teile eines Ganzen auch in dem, worin sie voneinander unterschieden sind; die Analogie der Teile mit dem Ganzen, welche zwar keine Verschmelzung im engeren Sinne zuläßt, wohl aber eine mühelose Vereinigung, ein ungestörtes Miteinandererleben gestattet.

Der wichtigste Fall der Geltung des Harmoniegesetzes, auf welchen die ältere, idealistische Ästhetik eigentlich ihre ganze Theorie aufgebaut hatte, ist die Übereinstimmung zwischen Inhalt und Form, speziell in den auf dem Prinzip der Nachahmung aufgebauten Künsten: die Vollkommenheit der Nachahmung. Die Harmonie in diesem Sinn ist überall da verletzt, wo uns ein Kunstwerk das Gefühl erweckt, der Künstler habe nicht alles auszudrücken vermocht, was er auszudrücken wünschte, oder wo die Erinnerung an das natürliche Vorbild mit der Unvollkommenheit oder Unvollständigkeit des Nachbildes unangenehm kontrastiert.

Ein anderer wichtiger Fall der Harmonie ist jene über die Mannigfaltigkeit des Einzelnen übergreifende Einheit, wie sie in der bestimmt festgehaltenen und bis ins Detail durchgeführten Formensprache eines geschlossenen Stiles zu finden ist. In diesem Sinne wirkt Stilmengerei, wirkt die Anwendung stilfremder Bestandteile ästhetisch unangenehm, während das Stilvolle in

diesem Sinne nichts anderes ist als das durch eine große Mannigfaltigkeit von Formen intuitiv durchgeführte und festgehaltene Harmoniegesetz.

Alle diese Fundamentalformen der Vereinheitlichung sind in ihrer Geltung und normativen Bedeutung nicht auf eine bestimmte Kunstgattung, nicht bloß auf das Gebiet der Raumkunst oder der Zeitkunst beschränkt, sondern stellen allgemeine Gesetzmäßigkeiten der sinnlichen, mit Lustwirkungen verknüpften Apperzeption dar. So ist z. B. Eurhythmie zunächst freilich von den Zeitkünsten Poesie und Musik, d. h. von der Auffassung sukzessiver akustischer Reize, Verse und Melodien, hergenommen. Aber man bemerkt leicht, daß der Begriff der rhythmischen Gliederung, und zwar in solcher Form, welche die müheloseste und angenehmste Auffassung und Zusammenfassung gestattet, vollkommen sinngemäße Anwendung auch auf räumliche Gebilde zuläßt. Denn die Auffassung einer sinnlichen Mannigfaltigkeit von optischen Gebilden oder Raumformen, welche eine gegebene Raumgröße erfüllen, wird durch die regelmäßige Wiederkehr identischer Gebilde innerhalb dieser Mannigfaltigkeit ganz ebenso unterstützt, wie die Auffassung einer fortfließenden Rede durch Versmaß und Reim oder einer Folge von qualitativ verschiedenen Tönen durch Takt und Rhythmus. Und es fehlt ja in dieser optischen Auffassung auch das Zeitmoment keineswegs. Denn es ist unmöglich, ein größeres Raumgebilde, eine Schauseite z. B. oder ein Wandbild, mit einem einzigen Blick und mit ruhendem Auge in seiner Totalität vollkommen aufzufassen. Um zu einer solchen Auffassung zu gelangen, muß das sich bewegende Auge an dem ruhenden Komplex von Raumformen, den ein solches Werk darstellt, ebenso entlanggleiten, wie ein Gedicht, das rezitiert, oder ein Musikstück, das aufgeführt wird, mit seiner rhythmischen Tonbewegung an dem ruhenden Ohr vorübergleitet. Es besteht infolgedessen nirgends ein unbedingter Gegensatz zwischen den einzelnen Formen der ästhetischen Vereinheitlichung eines Mannigfaltigen. Wir sprechen mit gutem Recht von rhythmischer Gliederung von Raumgebilden, welche zu einer geordneten Sukzession von Eindrücken Anlaß gibt, die mit der Rhythmik der Tonempfindungen etwas Gemeinsames hat. Und umgekehrt: die geordnete Sukzession von Toneindrücken, welche wir in der

Musik und in der rezitierten Poesie erleben, bedarf durchaus eines Mittels, um das reine Nacheinander durch eine Art Nebeneinander zu überwinden, nämlich die Wiederholung und Nachahmung tönender Gruppen, den Strophenbau in der Poesie, die Gegenüberstellung und Wiederkehr bestimmter Themen, bestimmter melodischer Gebilde im musikalischen Satze, also Kunstmittel, welche man ganz gut die Architektonik oder das Skelett des tönenden Werkes nennen könnte. Und der flüchtigste Blick auf die Geschichte der lyrischen Dichtkunst und ihrer Formen, von den Hymnen Pindars und den Chorliedern der antiken Tragödie bis zur Gegenwart, ein Blick auf die künstlerische Entwicklung der ganzen neueren Musik, die Form der Arie, die Form des Sonaten- und Sinfoniesatzes, welcher der ganzen Orchester- und Kammermusik zugrunde liegt, belehrt uns, von welcher durchgreifenden Bedeutung dieses architektonische Element der Symmetrie sukzessiver Tongebilde für die künstlerische Wirkung ist. Daß Harmonie und Proportion, wie sie eben definiert wurden, sowohl auf Gestaltungen der Raumkunst als auch auf solche der Zeitkunst Anwendung finden, versteht sich wohl ohne weitere eingehende Begründung.

VIII. Kapitel

Die Kontrastwirkungen

Ergänzend tritt neben alle diese Formen der Vereinheitlichung das Gesetz des Kontrastes, der Gegensätzlichkeit innerhalb der Einheit, der Unterschiede innerhalb der Identität, der Differenz gegenüber der Indifferenz — welches Gesetz aber im Grunde nichts anderes besagt, als eben die dem Einheitsstreben gegenüber sich behauptende Mannigfaltigkeit, die nie verschwinden kann, ohne den sinnlichen Reiz in öde Langweiligkeit aufzulösen.

Kontrast ist da vorhanden, wo innerhalb verwandter Qualitäten Gegensätze auftreten, die sich wechselseitig aufeinander beziehen. Innerhalb einer gegebenen Mannigfaltigkeit von Farben wirken kontrastierend die sogenannten Komplementärfarben, welche die Tendenz haben, sich gegenseitig zu wecken: Violett-Orange, Purpur und Grün und ihre Mischfarben; ferner Schwarz und Weiß; innerhalb einer architektonischen Mannigfaltigkeit

wirkt kontrastierend vor allem der Gegensatz von Vertikal und Horizontal, von Stütze und Last, von Wand und Öffnung; innerhalb der akustischen Wahrnehmung der Gegensatz des Bewegten und Langsamen, des Hohen und Tiefen, des Massigen und des mannigfach Gegliederten.

Es ist wohl ohne weiteres klar, daß Kontrastwirkungen eine unentbehrliche Voraussetzung jedes ästhetischen Eindruckes sind. Dies hat seinen Grund in allgemeinen Gefühlsgesetzen. Regelmäßige Wiederkehr oder anhaltende Dauer von Reizen schwächt ihren Gefühlswert ab und ein Gegensatz neu eintretender Reize zu vorangegangenen Bewußtseinszuständen verstärkt ihre Gefühlswirkung. Darum kann ganz allgemein gesagt werden: Monotonie, Mangel an Mannigfaltigkeit sinnlicher Erregung, Mangel und Schwäche der Kontrastwirkungen innerhalb eines Gegebenen, das als Ganzes ästhetisch wirken soll, sind die sicherste, unfehlbar wirkende Antidosis gegen die ästhetische Erregung.

Wie stark die in einem Werk auftretenden und nebeneinander gestellten Kontraste sein dürfen — d. h. wie groß man die Diversität der einzelnen Glieder machen kann, welche durch eine Form oder „Gestaltung" zu einheitlicher Wirkung gebracht werden sollen — darüber läßt sich wohl keine allgemeingültige Regel aufstellen. Das ist bei den einzelnen Künsten sehr verschieden und wechselt auch innerhalb der einzelnen Künste je nach Zweck und Inhalt des Werkes. Es versteht sich ohne weiteres, daß der Architekt und der Bildhauer nicht mit solchen Kontrasten arbeiten können, wie sie der Maler oder der Dichter verwenden darf; daß Kontraste, wie wir sie z. B. in einer Oper ertragen und natürlich finden, in einer Sinfonie oder einer Sonate geschmacklos sein würden; daß der Dramatiker, der Erzähler, Dinge nebeneinanderstellen darf und muß, die der Lyriker in solcher Gegensätzlichkeit nicht verwenden kann.

Vor allem aber sei eines hier bemerkt. Die Kraft, Gegensätzliches zu überwinden und in einer einheitlichen Anschauung zusammenzufassen, die Freude an dieser Arbeit der Überwindung von Gegensätzen an der Hand der vom Künstler gebotenen Formung, ist bei einzelnen Menschen und bei einzelnen Zeitaltern sehr verschieden. Was den einen aufregt, verwirrt, niederwirft, ist dem anderen gerade recht. Weniger wäre langweilig. Auf-

geregte Menschen und Zeitalter, in deren eigenem Innenleben die Gegensätze scharf aufeinanderstoßen, treiben oft eine in starken Kontrasten sich bewegende Kunst hervor oder verlangen nach einer solchen, wobei dann freilich manchmal die Wirkung eines ausgeglicheneren, weniger grellen Werkes, wiederum infolge psychischer Kontrastwirkung, eine ganz außerordentliche sein kann.

Und sicherlich ließen sich über diesen Zusammenhang der Art des Kunstschaffens einzelner Künstler und einzelner Perioden mit der ganzen Lebensstimmung manche hochinteressante Aufschlüsse gewinnen und damit ein noch sehr wenig bebautes Feld kunstpsychologischer und kunstphilosophischer Betrachtung erschließen. Nur eines läßt sich wohl über alle diese Relativitäten hinweg als allgemeine Norm aufstellen, die das prinzipielle Gesetz über die Kontrastwirkung, wie überhaupt über das Verhältnis der Einheit zur Mannigfaltigkeit, enthält: Mannigfaltigkeit ohne Einheit wirkt chaotisch, sinnverwirrend, aufregend, betäubend, abspannend; Einheit ohne Mannigfaltigkeit wirkt einförmig, ermüdend, langweilig, monoton, uninteressant, einschläfernd.

Alle Anwendung des Kontrastes ist daher bedingt durch die Regel des möglichen Ausgleichs zwischen dieser antagonistischen Tendenz des Auseinandertretens und Zusammenfassens. Jeder Kontrast ist ästhetisch zulässig, der noch die Möglichkeit einer Überwindung durch entgegenstehende Einheitswirkungen erwarten läßt; jeder Kontrast ist ästhetisch verwerflich, bei dem zu befürchten ist, daß er die entgegenstehenden Einheitswirkungen zersprengt oder überwältigt.

IX. Kapitel

Die Eurhythmie

1. Die Form der Reihe

Es soll nun dazu übergegangen werden, das ästhetische Fundamentalgesetz, die Einheit in der Mannigfaltigkeit, in seinen einzelnen Anwendungen oder Erscheinungsweisen zu verfolgen, und indem vom Einfachen zum Zusammengesetzten aufgestiegen wird, werden sehr mannigfaltige Ausgestaltungen derselben bekannt werden.

Der Anfang sei mit dem Formgesetz der Eurhythmie, und zwar mit ihrer einfachsten Anwendung gemacht: mit der Form der Reihe oder der Wiederholung eines Identischen. Hier ist die Mannigfaltigkeit selbst nur quantitativ, d. h. bloße Vielheit, und die Vermittlung der Einheit erfolgt auf die einfachste Weise, nämlich dadurch, daß die gleichen Elemente in gleichen Abständen wiederkehren. Dies ist zwar nicht für den Begriff der Reihe überhaupt, wohl aber für das ästhetische Formgesetz der Reihe durchaus Bedingung. Als ästhetisches Fundamentalgesetz bedarf es durchaus der Einheit in der Mannigfaltigkeit. Diese Einheit müßte aufgehoben werden sowohl durch ungleiche Abstände, deren Gesetzmäßigkeit nicht dadurch für das Auge ersichtlich würde, daß sie wiederkehren, als auch durch Ungleichheit der in regelmäßiger Aufeinanderfolge gereihten Elemente, durch welche eben das Gefühl des Zusammengehörigen, der Einheit, durch qualitative Verschiedenheit aufgehoben würde.

„Reihe" also ist eine Mannigfaltigkeit von Gebilden, innerhalb welcher die Einheit durch die Identität der Glieder, durch regelmäßige Wiederkehr des Identischen in identischen Distanzen unmittelbar sinnfällig wird. Man kann dies auch als eine homogene Reihe bezeichnen.

Hier ist sogleich auf die antagonistische Wirkung der beiden Grundelemente, Linie und Reihe, hinzuweisen. Die Linie, natürlich nicht als Linie des äußeren Umrisses, in welchem Sinne sie ja nur Grenze, Form überhaupt, bedeutet, sondern als Linie, die innerhalb eines Umrisses verläuft, ist das einfachste und das wichtigste Hilfsmittel im Dienste der Mannigfaltigkeit. Sie wurde in dieser Funktion bereits einmal früher berührt. Denkt man sich ein beliebiges Raumgebilde, das durch seinen Umriß eine bestimmte Form hat, so ist für die Flächen, die innerhalb dieses Umrisses liegen, eine Belebung, d. h. eine in sichtbare Erscheinung tretende Mannigfaltigkeit, um so notwendiger, je größer die Form, je weiter der Umriß und je größer infolgedessen auch die innerhalb dieses Umrisses sich ausbreitenden Flächen werden. Die einfachste Form dieser Beseelung der Fläche ist nun die Linie, durch welche innerhalb der Fläche Grenzen geschaffen, einzelne Teile der Gesamtfläche gegeneinander

abgesetzt, die Fläche mit ihrer Monotonie in ein Spiel von Flächen, in Beziehungen einzelner Flächen zueinander verwandelt wird. Die Linie bringt in eine Fläche den Unterschied der Richtungsbestimmtheit des Oben und Unten, des Links und Rechts; sie bietet dem Auge Anhaltspunkte, sie nötigt es zu bestimmten Bewegungen; sie ist in diesen Funktionen oft unersetzlich. Gleichgültig zunächst, auf welche Weise die Linie entsteht: ob sie plastisch, in der Form von Erhöhung oder Vertiefung, auf der Fläche angebracht wird; ob sie als Linie unmittelbar auf der Fläche aufgemalt wird oder ob sie dadurch zustande kommt, daß sich Flächenbestandteile von verschiedener Farbe gegeneinander abgrenzen. Immer ist die Linie ein Mittel der ästhetischen Mannigfaltigkeit, Abwehr der Monotonie, Grundlage aller Gliederung, aller Rhythmik — wie jedem sofort deutlich wird, der eine einfarbig gestrichene glatte Wand, ein glattes Gefäß, das nur seine Umrißlinie hat, mit anderen Flächenwirkungen vergleicht, die durch Linienführung in sich gegliedert sind.

Der Linie gegenüber stellt nun die Reihe — und zwar wird hier durchgängig die homogene, d. h. aus identischen Gebilden in gleichen Abständen gebildete Reihe verstanden — ein Gebilde von höherer Mannigfaltigkeit dar, dessen Mannigfaltigkeit durch die damit zugleich gesetzte Einheit zusammengehalten und überwunden wird. Ein höheres Gebilde schon darum, weil die Linie eindimensional, die Reihe unter allen Umständen zweidimensional als Band oder Flachstreifen auftritt und in anderen Fällen auch dreidimensional als Reihe, welche aus körperhaften Gebilden zusammengesetzt ist, erscheint.

Die Einheit der Linie, die man zwar aus Punkten zusammengesetzt denkt, in der aber kein Punkt als solcher, nur der Zug des Ganzen als Richtungsbestimmtheit und Begrenzung wirkt, bricht in der Reihe in eine Mannigfaltigkeit einzelner unterscheidbarer Elemente, der Glieder der Reihe, auseinander, deren numerischer Selbständigkeit ihre optische Identität und ihre regelmäßige Wiederkehr entgegenwirkt, während zugleich die ästhetische Grundfunktion der Linie, nämlich die Begrenzung von Raumteilen und die Richtungsbestimmtheit, bestehen bleibt.

Diese Funktionen kann aber die Reihe auf verschiedene Weise ausüben. Sie kann sich in der Nähe der Linie halten, so daß

sie nur eine in sich vermannigfaltete, in ihren Elementen selbständig ausgestaltende, zur Fläche werdende Linie ist: eine *kontinuierliche Reihe*; so daß die einzelnen Elemente, welche in der Reihenform gesetzt werden, durch Abstände voneinander getrennt sind.

Beispiel einer kontinuierlichen Reihe ist aus der Sprache der griechischen Kunst etwa die Perlenschnur, der Eierstab (eigentlich ein Kranz von breiteren und schmaleren überfallenden Blättern), der Wellenzug, das Zickzackornament, der Mäander; aus der späteren Kunst etwa ein Rundbogenfries. Beispiel einer diskontinuierlichen Reihe ist der Zahnschnitt, die Triglyphenreihe des dorischen Frieses, die Hängeplatten (Mutuli) des Kranzgesimses beim dorischen Tempel, die Konsolenreihe, welche ein Gesims trägt, die Palmettenreihe, welche ein Kranzgesims krönt, die Zinnenreihe der mittelalterlichen, namentlich gotischen Kunst u. a. m.

Zwischen kontinuierlicher und diskontinuierlicher Reihe steht die Form der *alternierenden Reihe*, welche dadurch charakterisiert ist, daß verschiedene Glieder in regelmäßiger Wiederkehr wechseln; eine Form, welche sehr früh und in künstlerisch vollendeter Weise in den ornamentalen Verzierungen der Gesimse bei den griechischen Tempeln ausgebildet worden ist.

In der homogenen Reihe, einerlei ob sie kontinuierlich oder diskontinuierlich ist, erscheint das ästhetische Fundamentalgesetz der Eurhythmie, d. h. der wohlgefälligen Gliederung einer sinnlichen, in diesem Falle räumlichen Mannigfaltigkeit, welche die Zusammenfassung erleichtert und als Ordnungsphänomen Interesse erweckt, ohne zu ermüden.

Die Verwendung und das Auftreten der Reihenform ist ungemein mannigfaltig, durch alle Stadien des künstlerischen Schaffens, vom Elementaren bis zum Kompliziertesten hindurchziehend, von der bloßen Dekoration von Linien und Flächen bis zur Gestaltung von Grund- und Aufriß. Diese ungemein vielseitige Verwendbarkeit ergibt sich für eine analytische Betrachtung ohne weiteres aus der völligen Relativität dessen, was als Element oder als Einheit in der Mannigfaltigkeit, als konstituierendes Glied der Reihe, gelten soll. Solche Reihenglieder können selbst sehr einfache Gebilde, können aber auch an

und für sich schon sehr komplexe und vielfach variierte Gebilde sein, die selbst aus einer Mehrheit von Teilen bestehen, an denen abermals die Reihenform auftritt. Nicht von dem einzelnen Gebilde aus, sondern durch die identische Wiederholung wird für das Auge bestimmt, was als (relative) Einheit, als Ganzes zu gelten habe.

In einfacherer Gestaltung dient diese Form überwiegend der ästhetischen Belebung eines Raumabschlusses, indem sie an die Stelle der einfachen Linie tritt, da, wo diese einfachste Form für die ästhetische Wirkung nicht genügt, weil man eine größere Mannigfaltigkeit herbeizuführen wünscht. Die Reihenform wirkt als Grenze und verwandelt diese Funktion in etwas künstlerisch Reizvolles.

Oft aber handelt es sich darum, nicht nur die Monotonie der begrenzenden, richtunggebenden Linie zu durchbrechen, sondern den Zwischenraum zwischen zwei Linienzügen, der sich dem Auge selbst wieder als Fläche darstellt, auszufüllen, zu beleben, so daß er in sich gegliedert und doch als ein einheitliches Ganze erscheint, das einen bestimmten Zug hat. Dafür ist ein typisches Beispiel die regelmäßige Wiederkehr der Triglyphen im Gebälk des dorischen Tempels, mit ihrer so überaus einfachen und so überaus reizvollen Unterbrechung der Balkenfläche; die Ornamentierung des den Giebel umrahmenden Kranzgesimses, sozusagen ein Mittelding zwischen Linien- und Flächenwirkung; ähnlich auch die Verzierung der Bogenleibungen mit wiederkehrenden Formgebilden in der mittelalterlichen romanischen Kunst.

Noch wichtiger ist die Funktion: Aufhebung der Monotonie einer Fläche, welche der Außen- oder Innenseite einer Wand entspricht. Hier finden wir die entwickeltste und komplizierteste Gestalt, welche die Form der Reihe überhaupt anzunehmen imstande ist. Hier wachsen die in der Reihe zur Einheit zusammentretenden Elemente zu selbständigen Formgebilden aus, die in sich selbst mannigfach gegliedert sind und eine Vielheit von kleineren Elementen zu einer Gesamtwirkung zusammenfassen. Das wichtigste und älteste Gebilde dieser Art ist die Säulenreihe, sowohl im Außenbau als im Innenbau.

Die Überwindung der Flächenmonotonie ist hier am siegreichsten: die Säulenreihe hebt die Wand als solche auf, die Fläche

der Wand wird in eine Reihe körperhafter, individualisierter Gebilde verwandelt und doch wird zugleich durch die Reihenform der Abschluß und seine Linie auf das kenntlichste markiert, indem Innen und Außen sichtbar für das Auge aufeinander bezogen und eins ins andere übergeführt wird. Indessen nicht auf diese Wirkungen der Säulenreihe kommt es hier zunächst an, in denen neben dem Einheitsgesetze auch andere ästhetische Gesetze, namentlich das Kontrastgesetz, wirken, sondern nur auf die ästhetische Bedeutung einer aus so entwickelten und durchgebildeten Formelementen, wie es Säule und Pfeiler sind, hergestellten Reihenform. Man braucht die unendliche Wichtigkeit dieser Reihenform für die gesamte Architektur aller Zeiten und aller Stile nicht zu erörtern; ebensowenig ausdrücklich darzutun, daß sie an sich wohlgefällig wirkt, und zwar um so mehr, je größer die in der einheitlichen Form der Reihe auftretende Mannigfaltigkeit ist, d. h. je sorgfältiger und reicher das einzelne in die Reihe eintretende Gebilde durchgearbeitet ist, ohne seine eigentliche Bestimmung zu verdecken. Wohlgefällig wirkt schon die einfache Reihung von Pfeilern; aber eine erhebliche Steigerung empfängt dies Gefallen da, wo die Pfeiler polygon abgerundet und endlich zu Säulen werden; und wieder in dem Maße, als die Säulen sich aus einfach runden Schäften und Trommeln zu jenen feingegliederten, man möchte fast sagen, als organische Körper, als beseelte Träger wirkenden Gebilden werden, wie sie die griechische Kunst zuerst geschaffen hat.

Unzählbar sind die Formen der Anwendung und die Umgestaltung dieser Gebilde; man müßte eigentlich die Formensprache der ganzen Architektur durchgehen, um sie alle aufzuzählen. Säule und Pfeiler sind die beiden Grundtypen; sie können beide freistehend sein und als Reihe einen Abschluß bezeichnen, der ebensowohl raumschließend wie raumöffnend ist; sie können aber auch dazu bestimmt sein, die Wand nicht zu ersetzen, sondern zu beleben und rhythmisch zu gliedern, indem sie in einen unmittelbaren Verband mit der Wandfläche treten, mehr oder minder in sie hineinwachsen: als $^3/_4$, $^1/_2$, $^1/_4$ Säule, als Wandpfeiler, als Lisene. Auch in dieser Form hat schon die altgriechische Kunst die Säule verwendet, namentlich in der Form des Tempels, welche die Griechen einen „Pseudoperipteros“ nannten, wofür der

große Zeustempel zu Akragas das wichtigste Beispiel ist. Er ist nicht wie der Peripteraltempel auf allen Seiten von Säulen umgeben (Säulenumgang), sondern an seine Stelle treten mächtige Hallsäulen, die sich auf allen vier Seiten an die Zellamauern anlehnen.

Der Pfeiler als Reihenglied ist namentlich in der mittelalterlichen Architektur bedeutsam hervorgetreten, was mit der sukzessiven Verdrängung der Balkendecke bei den Basiliken durch den Gewölbebau zusammenhängt — eine Anlage, die naturgemäß zu stärkeren Bogenspannungen zwischen Trägern der Wand des Mittelschiffes und zur Anwendung stärkerer Träger selbst führte. Und in der mittelalterlichen Kunst ist denn auch insbesondere die so eigenartige und reizvolle Verbindung der beiden Grundformen Pfeiler und Säule ausgebildet worden.

Dem nämlichen Zweck kann aber unter Umständen auch die menschliche Gestalt in der Reihenform dienstbar gemacht werden, also ein Gebilde, welches gewiß an sich den größten Reichtum der Formgestaltung besitzt; freilich nur unter der Voraussetzung, daß die einzelnen Gestalten in Größe, Haltung und der allgemeinen Formensprache soviel Ähnlichkeit untereinander haben, um bei größeren Bauwerken in einiger Entfernung als Einheiten, d. h. als Glieder einer Reihe und dadurch wesentlich ornamental wirken zu können. In dieser Verwendung treffen wir die Reihenform vorzugsweise in der gotischen Baukunst, namentlich in der Periode, in der die Vertikaltendenz noch nicht zur ausschließlichen Vorherrschaft gelangt war und man, namentlich an den Schauseiten, über den Spitzbogen und Giebeln der Portale und unter dem Giebel des Hauptschiffes eine energisch ausgesprochene Horizontallinie für notwendig hielt. Diese Funktion leisteten dann die Galerien, in welche Statuen gesetzt wurden, die, alle in der gleichen feierlichen Haltung, obzwar jede für sich individuell durchgebildet, in der gleichen architektonischen Umrahmung und bei völlig gleicher Größe, ganz den Eindruck einer Reihe im strengen Sinne, d. h. der Wiederkehr identischer Elemente, hervorbrachten.

Das schönste, für die Baukunst aller Zeiten maßgebend und vorbildlich gewordene Beispiel der Reihenform ist die südliche Vorhalle des Erechtheion auf der Akropolis zu Athen, deren

dreiteiliger Architrav nicht von Säulen, sondern von sechs überlebensgroßen, auf der Brüstungsmauer stehenden Marmorjungfrauen, den sogenannten Karyatiden, getragen wird. Mit bewundernswerter Kunst ist hier die volle Belebung der menschlichen Gestalt mit dem architektonischen Zweck als Träger in Einklang gebracht. Etwas Ähnliches, auch von weltkünstlerischer Bedeutung, finden wir im Innern des großen Zeustempels zu Akragas (Girgenti): mächtige Pfeiler, mit denen nackte männliche, ca. acht Meter hohe Gestalten, die sogenannten Atlanten oder Telamonen, als Deckenstützen verbunden waren, die das Dach des durch diese Pfeilerstellung dreischiffig gewordenen Raumes tragen.

Auch andere Formen zeigen uns die Reihe in einer freien Gestaltung, nämlich so, daß zwischen den einzelnen Gliedern nicht Identität, sondern nur Analogie, Ähnlichkeit der Formensprache, Verwandtschaft der Raumfüllung und Raumgestaltung besteht. Wenn man z. B. den mit Figuren geschmückten Fries eines griechischen Tempels betrachtet, so findet in ihm offenbar nicht die regelmäßige Wiederkehr bestimmter Formelemente statt, wie bei dem Triglyphenfries des dorischen Tempels, und trotzdem wird er oder kann er wenigstens als Reihe wirken, wenn die Verteilung der Figuren und ihrer Umrißlinien auf dem Friesstreifen eine derartige ist, daß eine gewisse Verbindung zwischen den einzelnen Gestalten hergestellt und ihre Linien soviel identische Züge aufweisen, daß der ganze Fries gewissermaßen wie ein in sich einheitliches Ornament wirkt. Das große Vorbild für diese freieste Form der Reihe, welche aus nicht identischen Gliedern in nicht ganz gleichmäßigen Abständen besteht, die diskontinuierlich ist und vermöge der zwischen den einzelnen Gestalten bestehenden optisch-ideellen Verbindungen doch wie eine kontinuierliche wirkt und dadurch homogen wird, ist der Fries, welcher um die Zellamauer des Parthenon herumlief und eine Darstellung des Festzuges der Panathenäen gab. Dieses Motiv, der reich gegliederte, in derselben Richtung sich fortbewegende Zug von Menschen und Tieren, gibt äußerlich und innerlich die verknüpfende Einheit; und diese wird optisch verstärkt durch die zwar nicht pedantisch festgehaltene, aber doch annähernd durchgängig behauptete „Isokephalie“, die gleiche

Kopfhöhe aller Gestalten, welche dem Interesse der Raumausfüllung eines Friesbandes wesentlich zugute kommt.

In ähnlicher Weise wirken z. B. im gotischen Stile verschiedene Teile einer Umgrenzung, eines Geländers, als Reihe, nicht nur durch äußerliche Zusammenfügung, sondern im ästhetischen Sinne, als Einheit in der Mannigfaltigkeit, lediglich durch die allgemeine Ähnlichkeit der Formensprache, sei es, daß sie eine rein geometrische ist, sei es, daß sie sich des Blatt- und Rankenornaments bedient.

Die ästhetische Wirkung der Reihenform ist typisch für dasjenige, was als das Wesen aller ästhetischen Gesetze erkannt wurde: daß sie samt und sonders formalen Charakter tragen, und daß die Form als solche, nicht die Inhalte oder Qualitäten, welche in eine Form gebracht sind, den ästhetischen Wert ausmachen. Alle möglichen Gebilde können in der Form der Reihe auftreten; sie werden durch diese Form, also durch die Wirkung des Einheitlichen in einer Mannigfaltigkeit, wertvoll. Dieses Fundamentalgesetz wird nun modifiziert durch die Beschaffenheit des einzelnen Gebildes, welches in der Reihenform auftritt, d. h. die Reihe selbst wird um so bedeutender werden, je mehr die einzelnen Glieder ästhetisch wirksam sind, also Einheit in einer sinnlichen Mannigfaltigkeit darstellen; und diese Mannigfaltigkeit des einzelnen Gebildes wird wieder um so mehr erfordert werden, je größer es im quantitativen Sinne ist. Dieselben Formen, die als Reihe ganz vortrefflich wirken, wo es sich nur um ästhetische Beseelung einer Linie handelt (z. B. Zahnschnitt, Perlenstab), würden von unerträglicher Monotonie, wenn man sich ihrer zur Belebung einer Fläche bedienen wollte.

Wo nicht nur das einzelne Elementargebilde eine gegliederte Mannigfaltigkeit aufweist, sondern die einzelnen Glieder, welche in die Reihe zusammentreten, selbst untereinander verschieden werden, die Mannigfaltigkeit also gewissermaßen in die Reihe selbst eindringt, da verliert sich das vereinheitlichende Moment der Reihenbildung, und zwar in dem Maße, als die einzelnen Glieder der Reihe untereinander verschieden werden; und mit der Vereinheitlichung auch das Wohlgefällige, weil dann das Moment des bloß Mannigfaltigen zu sehr überwiegt. Denkt man sich z. B. eine Säulenreihe, in der jede einzelne Säule einem anderen Typus

angehört, so wird offenbar durch eine solche Anordnung die Wirkung dieser Raumteilung erheblich abgeschwächt; wir bekommen eine verwirrende Vielheit in qualitativer Hinsicht, wo schon eine quantitative, numerische Vielheit vorhanden ist.

Man findet Beispiele solcher verwirrender Mannigfaltigkeit in altägyptischen Bauten, wo in einem und demselben Tempelsaal, in e i n e r Säulenhalle Säulen mit verschiedenartig gebildeten Kapitälen vorkommen. Immerhin aber zeigt sich schon hier, wo die Freude an der reinen Mannigfaltigkeit noch überwog, wenigstens eine Ankündigung unseres Formgefühls darin, daß dieser Wechsel in streng symmetrischer Übereinstimmung mit der ganzen Grundrißanlage stattfand, so daß zur rechten und linken Seite der Mittelachse dieselbe Säulenform je eine ganze Reihe durchlief.

Die Beobachtung der Tatsachen zeigt, daß im allgemeinen diese Verdoppelung des Mannigfaltigkeitsmoments vermieden worden ist. In der Übergangszeit vom römischen in den romanischen Stil trifft man bisweilen verschiedene Säulentypen im nämlichen Bau, im nämlichen Schiff an; zunächst wahrscheinlich aus einem Grunde, der mit ästhetischer Wirkung nichts zu tun hat, weil man in dieser Zeit des Untergangs der antiken Kultur vielfach mit Resten älterer Bauwerke baute und hernahm, was für den neuen Zweck irgend brauchbar schien. Zuweilen hat dann, namentlich in den sogenannten Kreuzgängen, eine spielende Phantasie eine Vielheit der Säulen- und Bogenformen angebracht, durch welche man die Wandelbahn gegen den umschlossenen Hof zu öffnen suchte — ein Verfahren, dessen Motive man vielleicht versteht, wenn man sich erinnert, daß es sich bei diesen Anlagen darum gehandelt hat, den ins Kloster eingeschlossenen Religiösen den Verkehr mit der freien Natur und ihrer Mannigfaltigkeit zu ersetzen.

Unter einem anderen Gesichtspunkt haben wir dagegen jene höhere und kompliziertere Vermittlung zwischen Einheit und Mannigfaltigkeit anzusehen, welche dadurch herbeigeführt wird, daß in verschiedenen Raumteilen einer architektonischen Konstruktion verschiedene Typen von Säulen oder verschiedene vereinheitlichte Muster der Dekoration zur Anwendung gelangen. Daß also z. B. im Äußeren dorische, im Inneren korinthische

Säulen stehen oder an den verschiedenen Stockwerken die verschiedenen Säulenordnungen, überhaupt verschiedene Dekorationssysteme. Dies hat die römische Baukunst zuerst ausgebildet und dann insbesondere die Architektur der Renaissance und des Barock zu den schönsten und reichsten Wirkungen gesteigert. Hier wird sich nicht leicht ein Auge durch diese Mannigfaltigkeit beleidigt oder chaotisch überwältigt fühlen, denn diese Mannigfaltigkeit ist eine in sich geordnete, welche dazu dient, bestimmte Teile des Ganzen als solche auszuzeichnen und gegeneinander abzuheben.

Noch wäre ein Wort zu sagen von einer namentlich in der Architektur der nördlichen Länder außerordentlich wichtigen und vielverwendeten Form der Reihenbildung: der Fensterreihe. Scheinbar ist sie eine Gegeninstanz gegen das ästhetische Prinzip der Reihe überhaupt. Denn daß eine Reihe von Fensteröffnungen als solche ästhetisch wertvoll sei, wird wohl nicht leicht behauptet werden können. Der Kasernen- oder Fabrikstil, für den eben die monotone Wiederholung dieses zunächst vom praktischen Bedürfnis geforderten Motivs charakteristisch ist, wird mit Recht perhorresziert. Läßt uns hier wirklich das Prinzip der Reihe im Stich? Ja und nein. Man hat hier einen Grenzfall, der als solcher lehrreich ist. Die ästhetische Wirkung der Reihenform setzt nämlich bei sehr häufiger Wiederholung identischer Elemente entweder voraus, daß sie relativ klein sind und so die Reihe nicht anders wirkt, denn als eine belebte, in sich gegliederte und das ästhetische Moment der Mannigfaltigkeit des inneren Reichtums in sich tragende Linie (Perlenschnur, Eierstab, Herzblattornament, Zahnschnitt, Konsolenreihe, Balustrade, Kannelierung usw.) oder, wenn die in Reihenformen tretenden Elemente groß sind, daß sie als selbständige Formgebilde, als ästhetische Individualitäten, wirken. Als eine solche wirkt, wie früher erwähnt wurde, die Säule in ihren verschiedenen Gestalten, deren Verwendung in Reihenform darum eines der allerwichtigsten Mittel der Raumteilung und Raumöffnung ist; ebenso der in seinen Formen irgendwie durch Profilierung belebte, mit Ornamenten geschmückte, künstlerisch durchgebildete Pfeiler. Und mit Verwendung dieser schon an sich ästhetisch wertvollen Elemente ist es möglich, auch die Monotonie der

Fensterreihe dadurch zu überwinden, daß man die einzelne Lichtöffnung zu einem für das Auge mannigfaltigen und zugleich für die Phantasie belebten Gebilde gestaltet, d. h. aus einer bloßen Notwendigkeit, aus einem Bedürfnis, in ein ästhetisch Reizvolles verwandelt. Dies geschieht dadurch, daß man die Öffnung umrahmt und gliedert, daß man alle Mittel, welche die künstlerische Gestaltung der Raumöffnung im großen an die Hand gegeben hat, auch auf die Fensteröffnung anwendet: den Giebel, von Säulen oder Halbsäulen getragen; den Bogen auf Säulen oder Pfeilern; den Doppelbogen irgendwie einheitlich zusammengefaßt usw. Dadurch verändert sich alsbald die Wirkung. Die ärgerliche Monotonie einer Reihe, die eigentlich nur aus Nichtsen, aus schwarzen Löchern besteht, wird aufgehoben; das einzelne Gebilde, welches in die Reihenform tritt, wird künstlerisch reizvoll und die Reihe selbst wohlgefällig. Und man kann sagen, daß in aller europäischen Kunst seit dem Untergang der Antike die künstlerische Durchbildung der Lichtöffnung, des Fensters, das diese Architektur wegen der zu schaffenden Innenräume nicht entbehren konnte, eine der wichtigsten und mit der größten Sorgfalt und Liebe behandelten Aufgaben gebildet hat, und erst der allerneuesten Kunst ist es vorbehalten geblieben, das Fenster als einfach quadratisches Loch schön zu finden und als Dekorationsmittel zu verwenden. Die moderne Privatarchitektur mit ihrer Scheu vor dem Palastfenster steht wirklich vor einer gefährlichen Klippe. Baut man von innen nach außen und bricht irgendwo, wo es die Belichtung der Innenräume eben verlangt, ein Loch in die Mauer, so verzichtet man ganz und gar auf das wichtige dekorative Moment einer in sich durchgebildeten Fensterreihe, und so bekommen viele dieser modernen Bauten das Ansehen, als wären sie nur zufällig aus allerhand Raumteilen zusammengetragene Gebilde — ein falscher, mit der sonstigen Nüchternheit seltsam kontrastierender Zug zum „Malerischen“, den nur die allerbesten Arbeiten wirklich künstlerisch zu gestalten wissen.

Es gibt aber noch ein anderes Mittel, um bei größerer Flächenausdehnung einer Fassade und sich wiederholenden Fensteröffnungen von der Gesamtwirkung die Monotonie, diesen Erbfeind jeder ästhetischen Wirkung, fernzuhalten. Das ist die Eurhythmie,

die wohlgefällige Gliederung der Gesamtfläche, durch andere Formelemente, als sie in der Fensterreihe selbst gegeben sind, so daß eine alternierende Reihe entsteht, in welcher die Fenster nur als e i n Glied wirken oder Fenster mit anderen Formelementen zu größeren Gruppen zusammengefaßt werden. Diese lassen sich in der Weise behandeln, daß Hauptgruppen (Dominanten) und Nebengruppen sich deutlich trennen und die verschiedenen Gruppen selbst wieder in bestimmte Zahlenverhältnisse zueinander treten.

2. Die Symmetrie

a) Symmetrie der Reihe

Die ästhetisch wohlgefällige Wirkung der Reihenform beruht — wie früher ausgeführt wurde — auf dem Prinzip der in einem der sinnlichen Anschauung dargebotenen Mannigfaltigen herrschenden Einheit. Dies Prinzip wird aber durch die bloße Form der Reihe nicht erschöpft; es wird nicht einmal in seiner vollen Reinheit dargestellt. Die Einheit wird hier nur durch die Wiederkehr des Nämlichen garantiert; aber es ist klar, daß das nur eine äußere, keine innere Einheit ist — ja, im Grunde nur eine scheinbare Einheit, die noch durchaus eines anderen Prinzips bedarf, um sich abzuschließen und zu vollenden. Die Reihe bedarf der G r e n z e, soll sie nicht ins Unabsehbare verlaufen und dadurch die Einheit, welche sie in sich selbst, vermöge der Wiederkehr identischer Elemente, trägt, völlig illusorisch machen. Aber die bloße Grenze, das Phänomen, daß eine Reihe einfach irgendwo einmal aufhört, genügt offenbar nicht.

Das wichtigste und zugleich einfachste Mittel, um die Begrenzung einer Reihe für den Sinn einleuchtend zu machen, ist das Prinzip der S y m m e t r i e, d. h. der Reihenform im Gegensinn. Diese tritt da ein, wo irgend eine optische Raumform, die in eine Reihe geordnet ist, von einem gegebenen Punkte an ihre Richtung zur Achse unseres eigenen Körpers, als der allgemeinen Richt- und Orientierungslinie jedes Beschauers, ändert und nur mit Beibehaltung ihres Formgesetzes in entgegengesetzter Richtung weiter verläuft. Die selbstverständliche Voraussetzung für das Auftreten oder die Anwendung der Symmetrie ist die, daß die hier auftretenden Formen irgendwie einer Umkehrung

fähig sind, also eine Richtungs- oder Lageänderung bei sonst gleichbleibender geometrischer Gestalt annehmen können. Es ist klar, daß sich die einzelnen vorkommenden Formen dazu sehr verschieden verhalten. Ein Triglyph oder eine Säule oder ein Schild oder eine Rosette, eine an zwei Punkten aufgehängte und an beiden Enden gleich lang herabhängende Girlande oder auch eine en face dargestellte Gesichtsmaske ist zu solchem Zwecke ganz unbrauchbar, weil in bezug auf Richtungsbestimmtheit indifferent. Man kann diesen Gestalten keinen Gegensinn geben; sie läßt darum nichts anderes als die einfache Reihenform zu. Auch von der menschlichen Gestalt als Ganzes gilt dies, sobald wir sie ohne Andeutung einer bestimmten seitlichen Bewegungsrichtung nur en face darstellen. Andere Formen tragen die Aufforderung zu symmetrischer Gestaltung direkt in sich.

Wegen ihres ursprünglichen Ausgehens von der menschlichen Gestalt wird Symmetrie viel häufiger und genußreicher in der Horizontalen als in der Vertikalen angewendet. Dies hat noch den weiteren Grund, daß in der Architektur namentlich Symmetrie nur in der Horizontalen praktischen Wert hat, und schließlich erscheint uns bei vertikaler Symmetrie der obere Teil größer als der untere, was die Symmetrie stört. Fühlen wir uns in ein symmetrisches, also im Gleichgewicht befindliches Gebilde ein, so kann man dieses Gefühl mit Dessoir „Isodynamie" nennen.

Nur der Gegensatz von links und rechts läßt sich symmetrisch gestalten und anschauen; oben und unten, hinten und vorne bieten für dieses Formgesetz keine Anhaltspunkte, wie auch die Geschichte des künstlerischen Schaffens lehrt. Gegenüber der bloßen Reihenform ist dieses Prinzip im eminenten Sinne grenzbildend. Eine Reihe hat in sich kein Prinzip des Abschlusses; sie läuft ins Unendliche fort, wird ihr nicht durch äußere Macht eine Grenze gesetzt, d. h. wird sie nicht einfach irgendwo einmal abgeschnitten. Sobald man aber den Versuch macht, sie von einem beliebigen Punkte im Gegensinn fortzuführen, so ergibt sich etwas sehr Merkwürdiges; an sich behält auch dann jede dieser beiden Reihen die Eigenschaft der Reihe überhaupt: beliebige Fortführung; aber wenn eine der beiden Reihen an einem beliebigen Punkte abbricht, so fragen wir nicht weiter

nach dem Grunde dieses Abbrechens, bzw. empfinden es nicht als etwas Willkürliches, unter der Voraussetzung, daß der symmetrische Teil der Reihe an dem korrespondierenden Punkte abbricht. Die beiden korrespondierenden Glieder der Reihe erklären und bedingen einander gegenseitig; das zwischen ihnen bestehende optisch-räumliche Gleichgewicht beantwortet vermöge der engen Wechselwirkung zwischen den symmetrischen Hälften in Form eines unmittelbaren sinnlichen Eindrucks die Frage, warum ein Abschluß der Reihe stattfindet: darum, weil die korrespondierende Reihe an einem gewissen Punkte abschließt und beide durch die Identität ihrer Glieder als unmittelbar zusammengehörig angeschaut werden. Durch dieses abgemessene Gleichgewicht symmetrischer Hälften entsteht aus der Reihe die Anschauung eines in sich geschlossenen Ganzen, die Anschauung der Einheit in der Mannigfaltigkeit, der Gesetzmäßigkeit in der Verschiedenheit, auf einer viel höheren Stufe, als die bloße Reihenform sie darstellt, und demgemäß nach unserem Fundamentalgesetze eine ästhetische Wirkung von fast unfehlbarer Sicherheit. Die Zahl der Glieder ist nicht bestimmt, sie darf nur nicht so groß werden, daß die Übersichtlichkeit verschwindet. Um sich die Wirkung der symmetrischen Homologie im Gegensatz zur einfachen Reihe vollkommen zu veranschaulichen, genügt es schon, ein einziges Gebilde, im geometrischen Sinne vollkommen ähnlich, im Gegensinne aufzustellen und mit der Wirkung zu vergleichen, welche dasselbe Gebilde als Reihe im identischen Sinne hervorbringt.

Wenn wir in dieser Weise optisch-räumliche Formen einfach im Gegensinne in eine Reihe setzen, so haben wir den einfachsten, aber auch zugleich ästhetisch wertlosesten Fall absoluter Symmetrie. Er ist deswegen ästhetisch wertlos, weil er nur den Kontrast der beiden in verschiedener Richtungsbestimmtheit verlaufenden Reihen zeigt, aber diesen Gegensatz völlig schroff und unvermittelt an einem Punkte anheben läßt, der eben darum im optischen Sinne notwendig als Bruchstelle wirkt. Auch unser assoziatives Vorstellen läßt diese Form unbefriedigt, weil uns dasjenige, was wir sinnlich wahrnehmen, keine Anhaltspunkte bietet, um uns die veränderte Richtung der optischen Gebilde zu deuten; weil also diese Veränderung wie eine grund- und gesetzlose Willkür

erscheint und damit unseren ästhetischen Sinn, der überall Einheit, Regelmäßigkeit und Gesetz sucht, beleidigt. Für diesen Fall ist es darum schwer, aus der künstlerischen Praxis Belege zu bringen, geradeso wie für die reine Mannigfaltigkeit. Ausgenommen ist nur der Fall, daß ein solcher Bruch, eine solche nicht bloß fühlbare, sondern sichtbare Scheidelinie durch den Zweck des Raumgebildes gefordert ist, was insbesondere von allen Türbildungen seine Gültigkeit haben wird, also da, wo es sich um Flügel handelt, die sich öffnen oder schließen, und ebenso von bildlichen Darstellungen auf Friesen oder Wandflächen, bei denen der Sinn des Vorganges fordert, daß die Figurenreihen aufeinander zu- oder entgegenkommen.

Auf welche Weise diese Mangelhaftigkeit der aus der Reihenbildung hervorgehenden Symmetrie zu beseitigen ist, wird sogleich dargetan werden.

b) Symmetrische Gebilde

Von der Symmetrie, die aus der Reihe hervorgeht, ist scharf zu scheiden der Gegensinn der Richtungsbestimmtheit nicht in einer Reihe, sondern an einem in sich begrenzten oder geschlossenen Gebilde. In diesem Sinne sind die linke und die rechte Hälfte des menschlichen Körpers symmetrisch, in diesem Sinne sind die beiden Hälften eines Bogens, mag er rund oder spitz oder hufeisenförmig sein, mag er von Säulen oder Pfeilern getragen werden, absolut symmetrisch; in diesem Sinne ist die einfache Giebelform auf zwei Stützen absolut symmetrisch.

In diesem Sinne zieht sich die Symmetrie aber auch als eine allbeherrschende Grundform durch den elementaren Aufbau aller komplizierten räumlichen Gebilde, insbesondere in der Architektur hindurch. Nicht nur die einzelne Säule ist ein symmetrisches Gebilde, sondern auch die meisten der einzelnen Schmuckformen, die Palmette, die einzelnen Glieder des Eierstabornaments, des Herzblattornaments, sind symmetrisch angeordnet, und zwar ebenfalls in der Form der absoluten Symmetrie, d. h. des unbedingten Sichentsprechens, der weitestgehenden Ähnlichkeit der beiden nur durch die Richtungsbestimmtheit getrennten Hälften. Offenbar fällt bei dieser Form der absoluten Symmetrie gerade

dasjenige weg, was bei der vorhin besprochenen ästhetisches Unbehagen erweckte: der unvermittelte Übergang aus einer Richtungsbestimmtheit in die andere, der Schein einer Bruchstelle. In all den Fällen, die hier ins Auge zu fassen sind, ist die Mittellinie des optisch-räumlichen Gebildes, an welcher die Richtungsbestimmtheit sich ändert, nur ideal, sie muß von uns in das Gebilde hineingedacht werden; wir finden sie in sinnlicher Wahrnehmung nicht vor. Der Reiz aller dieser Gebilde beruht darauf, daß zwar der Gegensatz der Richtungsbestimmtheit homologer Teile vorhanden ist und von uns empfunden wird, daß aber dieser Kontrast zugleich bis zu einem gewissen Grade verdeckt oder aufgehoben wird, so daß über die Gegensätzlichkeit der Glieder, welche sie auseinanderreißt, die Vorstellung der Einheit, der Zusammengehörigkeit, übergreift.

Auch hier ist für alles, was die Kunst erschafft, dasjenige, was am unmittelbarsten gegeben ist, nämlich der menschlich-tierische Körper, Vorbild und Ausgangspunkt. Die vollkommene Symmetrie und durchgängige Richtungsbestimmtheit des Leibes ist durchwegs gepaart mit dem zartesten und weichsten Ineinanderübergreifen der um die Mittellinie gelagerten Teile, so daß diese Mittellinie zwar niemals vergessen werden kann, aber auch nirgends als solche hervortritt.

Selbstverständlich ist dies bei der menschlichen Gestalt nur für das Grundverhältnis maßgebend. Denn der menschliche Körper als ein unbedingt symmetrisches Gebilde, aus völlig homologen Hälften bestehend, aufgefaßt und dargestellt, würde aufhören, als ein Lebendiges zu erscheinen; er würde als Säule oder Pfeiler (Atlas oder Karyatide), d. h. als ein Gebilde der anorganischen Natur wirken.

3. Das Prinzip der Mittellinie

Im engsten Zusammenhang mit dem Begriff der Symmetrie steht der Begriff der Mittellinie. Das ist diejenige Linie, längs deren in dem einen wie in dem anderen Falle die Richtungsbestimmtheit sich ändert. Die Mittellinie ist im zweiten Falle, bei einem in sich geschlossenen Gebilde von symmetrischem Bau, nur ideal, sie wird dem Auge nicht als solche sichtbar,

sondern sie wird von dem Beschauer in das räumliche Gebilde hineingedacht, hineingefühlt; aber wenn sie auch nicht direkt gesehen wird, so ist sie für unser Orientierungsgefühl doch vorhanden, und der Reiz solcher symmetrischer Gebilde liegt gerade darin, daß sie durchgängig vom Gegensatz der Richtungsbestimmtheit beherrscht sind und daß doch über diesen Gegensatz der allgemeine Zusammenhang der Formen übergreift.

Wo ein symmetrisches Gebilde aus einer Reihe besteht, da ist kein solcher Zusammenhang von Formen da, sondern von einem gegebenen Punkte aus ändert sich nur die Richtungsbestimmtheit der Reihenglieder; es entsteht ein Bruch, ein Hiatus, der unbefriedigend wirkt, wenn er nicht irgendwie motiviert, umkleidet, selbständig gestaltet wird.

Wo die Mittellinie, die Achse, welche die beiden Richtungsbestimmtheiten trennt, nicht nur empfunden, „hineingefühlt", sondern selbst sichtbar wird, da muß sie — das ist eine Konsequenz aus dem vorhin Gesagten — nicht als eine bloße Bruchstelle, als eine Scheidelinie oder Kante, sondern als ein *selbständiges Gebilde* auftreten, das selbst wieder *symmetrischer* Gestaltung zugänglich ist. Auch dieses Gesetz gilt im kleinen wie im großen und läßt sich nicht nur durch die ganze Architektur, sondern ebenso auch durch die Plastik und Malerei hindurch erkennen, wenigstens insofern, als diese eben, wie früher schon bemerkt, raumfüllende und raumgestaltende Künste sind.

Auf diese Weise entsteht eine Kombination der Form der Reihe mit der Form des symmetrischen Gegensinns; indem nämlich nicht einfach von *einem* bestimmten Punkte aus, der die Mittellinie oder den gemeinsamen Ausgangspunkt fixiert, zwei Reihen identischer Gebilde im Gegensinne verlaufen, sondern indem ein und dasselbe in symmetrischen Kontrast gesetzte Gebilde in Reihenform wiederkehrt, nach folgendem Schema:

$$\overset{(\quad)}{(a : b)} + \overset{(\quad)}{(a : b)} + \overset{(\quad)}{(a : b)}$$

während man im Falle der einfachen Reihe mit symmetrischer Gegenüberstellung folgendes Schema hat:

$$(((((\,:\,)))))$$

4. Das Prinzip der Kulmination

Indem die Ausgestaltung des Symmetrieprinzips an den Werken der abendländischen Baukunst verfolgt wurde, konnte stillschweigend ein Zusammenwirken dieses Prinzips mit einem anderen Grundprinzip der Raumgestaltung beobachtet werden. Dieses muß nun ausdrücklich hervorgehoben und analysiert werden. Es ist das Prinzip der K u l m i n a t i o n.

Geradeso wie das Prinzip der Reihe und das Prinzip der Symmetrie, so ist auch das der Kulmination nicht auf die Raumkunst beschränkt; es ist wie diese ein allgemeines ästhetisches Formalgesetz. Im allgemeinsten Sinne bedeutet Kulmination jedes Herausragen oder Hervortreten einzelner Punkte oder Partien aus einer sinnlichen Mannigfaltigkeit durch eine Höhenwirkung — sei es im direkten räumlichen Sinne oder in übertragener Bedeutung, im Sinne der Intensitäten. So ist nicht nur der die Dächer einer Stadt oder einer Burg überragende Turm in diesem allgemeinsten Sinne ein Kulminationspunkt, der aus dem übrigen Mittelmaß heraustritt, als solcher die Aufmerksamkeit fesselt und einen gewissen, wenn auch ganz primitiven, ästhetischen Reiz in Anspruch nimmt, sondern wir sprechen mit ganz gutem Sinne auch von einem Kulminationspunkte des Dramas: dem Punkt, an dem die Fäden der Handlung vollkommen geschürzt sind, die Spannung den höchsten Grad erreicht hat und die Wendung beginnt; ebenso von einem Kulminationspunkte in musikalischen Kompositionen — eine Kunstform, die insbesondere der klassische Sonatensatz immer feiner und reicher durchgebildet hat, in der sogenannten Durchführung. In der Musik und im Drama tritt uns das Kulminationsprinzip schon in Verbindung mit dem Symmetrieprinzip entgegen; insbesondere in der Musik, im Sonatensatze, in der Sinfonie, steht der Durchführungsteil in der Mitte zwischen den symmetrisch gebauten Hälften des ersten und zweiten Teiles.

Ganz besonders wichtig und in die Augen fallend ist das Prinzip der r ä u m l i c h e n Kulmination, und dieses Prinzip soll hier zunächst in seiner Bedeutung an s y m m e t r i s c h gestalteten Raumgebilden ins Auge gefaßt werden.

Kulmination innerhalb symmetrischer Gebilde findet überall da statt, wo die Achse oder die Mittellinie, an welcher die Richtungsbestimmtheit innerhalb des Gebildes sich ändert, in einem Punkte ansetzt, der höher liegt, als jeder andere Punkt des symmetrischen Gebildes, der also optisch das ganze Gebilde beherrscht und für das Auge die Orientierung bestimmt. Die ästhetische Wirkung dieser Kombination ist allein schon dadurch gesichert, daß sie jede gegebene Mannigfaltigkeit eines symmetrischen Gebildes durch ein neues sinnfälliges Moment bereichert, das aber nicht als ein Plus an Mannigfaltigkeit, sondern als ein Plus von Einheit wirkt, weil das Auge unwillkürlich den gegebenen höchsten Punkt der ganzen Konstruktion als Ausgangspunkt für seine Auffassung und Beurteilung des Ganzen nimmt.

Auch hier kann man als Ergänzung für das, was die optisch-psychologische Analyse liefert, sich an der ursprünglichsten Gegebenheit für die gesamte Raumkonstruktion, nämlich an der menschlichen Gestalt, orientieren. Während uns bei der menschlichen Gestalt alle anderen Teile zweimal in der vertikalen Gliederung begegnen, in einer unteren, massiveren, und in einer oberen, leichteren Form, ist auf den Rumpf und seine homologen Doppelglieder noch das Haupt gesetzt, das als der entwickeltste und in keinem anderen homologen Organ vorgebildete Teil das Ganze abschließt (W. Wundt).

Man vergegenwärtige sich den Unterschied zwischen den zwei Gebilden: der Säulenhalle an der Front des Parthenon mit dem Giebel darüber und derselben Säulenhalle ohne Giebel, wie es etwa wäre, wenn man das Parthenon nach Art des ägyptischen Tempels flach eingedeckt hätte. Auf das schlagendste sieht man hier die Bedeutung des Kulminationsprinzips in seiner einfachsten Gestalt für die Verdeutlichung der bestehenden Symmetrie und für die Vereinheitlichung der gegebenen Mannigfaltigkeit. Auch ohne den Giebel ist diese Halle mit ihren acht Säulen und dem darüber gelagerten, mit Triglyphen und Metropen regelmäßig abgeteilten Gebälk ein streng symmetrisches Gebilde. Es hat seine Mittellinie; aber diese ist nicht nur unsichtbar, sondern die Vorstellung hat in dem, was ihm unmittelbar gegeben ist, gar keine Veranlassung, sie zu ziehen. Die mittlere Leiste des mittleren Triglyphen ist alles, was von ihr sichtbar wird; und obwohl wir

an der vollkommenen Symmetrie des Gebildes nicht zweifeln, so fehlt doch der schlagende, der überzeugende Eindruck. In dem Augenblick aber, wo man auf die Säulenhalle das Adlerdach setzt, verändert sich das ganze Bild: durch die emporstrebenden und im Scheitelpunkte kulminierenden Linien des Giebeldaches wird das Auge genötigt, diesen Punkt zu suchen, und dieser so ausgezeichnete Punkt ermöglicht es, ohne daß auch nur eine einzige Linie an dem gesamten Raumgebilde geändert würde, ohne daß seine Mittellinie irgendwie in einer architektonischen Form hervorträte, sie durch einfaches Herabgleiten des Blickes aufzufinden und so den Gegensatz der Richtungsbestimmtheit der völlig homologen Hälften durch das einfachste, die Einheit in keiner Weise unterbrechende Mittel in lebhaftester und klarster Weise zu empfinden. Nur mit einem Worte sei noch darauf hingewiesen, daß diese Form des Kulminationsprinzips, der Giebel, nicht nur die klare Gliederung des flächenhaften Raumgebildes ermöglicht, als welches sich dem Auge die Tempelfront darstellt, sondern zugleich auch ein stereometrisches Gebilde höherer Ordnung schaffen hilft, welches in seinem Gegensatz der Schmal- und Langseiten, der Giebel- und der Dachseiten, selbst wieder symmetrisch angeordnet ist und Gegensätze in sich verknüpft.

5. Die Symmetrie und Kulmination in der Baukunst

Die fundamentale Bedeutung dieser Verbindung des Symmetrieprinzips mit der Kulmination erhellt am besten aus der bleibenden, die ganze Baukunst des Abendlandes beherrschenden Anwendung, welche es gefunden hat. Der Tempelbau des Altertums, die christliche Basilika, die romanische und gotische Kirche, die Fassade der Renaissancekirche ist in ihrem Aufrisse von diesem Formprinzip getragen, das zugleich im Profanbau die größte Rolle spielt und sowohl an dem bäuerlichen Hause, als an dem städtischen Wohnhaus des Mittelalters im weitesten Umkreis zur Erscheinung kommt.

Aus dem Giebelbau des antiken Tempels, in Verbindung mit der mehrschiffigen Anlage der römischen Basilika, erwächst der Fundamentalgedanke des ganzen christlichen Kirchenbaus: ein Lang- oder Hauptschiff von dem Portal an der einen Schmalseite

zur entgegengesetzten, zum Altar führend, von niedrigeren Seitenschiffen geleitet und diese innere Gliederung auch in der Schauseite deutlich zum Ausdruck bringend. Durch den Gegensatz in der Vertikaldimension zwischen Hauptschiff und Nebenschiffen, durch die Überhöhung des Mittelschiffs und seine Anlage in zwei übereinandergestellten Stockwerken, durch die relative Schmalheit der einzelnen Teile dieses Gebildes, tritt bei dem Typus dieser christlichen Basilika, der schon zeitig zum Durchbruch kommt, das Kulminationsprinzip viel entschiedener hervor als bei dem antiken Tempel; gleichzeitig aber auch das Symmetrieprinzip durch den (vermöge der Halbgiebel scharf ausgeprägten) Gegensatz der Richtungsbestimmtheit der Seitenschiffe und den um eine mehr oder minder fühlbare Mittellinie herumgelegten Bau des Hauptschiffes.

Für wie bedeutsam und wie wohlgefällig man diese Kombination angesehen hat und welche Befriedigung das Auge an ihren rein formalen Vorzügen fand, ersieht man am deutlichsten aus dem Umstande, daß diese Gestaltung der Schauseite vielfach in einer gewissen Unabhängigkeit von der inneren Konstruktion vorgenommen wurde oder diese Konstruktion bis zu einem gewissen Grade verkleidete, während sich freilich in anderen Werken diese ästhetischen Formen direkt an die Konstruktion anschlossen oder aus ihr erwuchsen.

Aber auch die Kirchenbaukunst der Renaissance hat an diesem Gedanken durchaus festgehalten. Sie hat ihre Schauseiten (freilich zum Teil durch die Heranziehung des antiken Säulenstiles) wieder mehr dem Tempel angenähert. In anderer Formensprache, mit Verwendung anderer Ausdrucksmittel im einzelnen hat doch auch sie die stark ausgeprägte Kulmination und die Beherrschung der ganzen Anlage durch eine vom Kulminationspunkte sich herabsenkende Mittellinie, die zwei symmetrische Hälften scheidet, durchaus festgehalten. Dagegen hat der Profanbau der italienischen Renaissance durchaus auf die Anwendung des Adlerdaches und der Giebelform verzichtet und den geradlinigen Abschluß der Schauseite mittels eines oft mit höchster Kunst durchgebildeten Gesimses bevorzugt. Das Gefühl, daß der von Säulen getragene Giebel eine kirchliche, nur für das Gotteshaus ziemliche Form sei, die man herabwürdige, wenn

man sie für das Haus eines Bürgers der Stadt zu verwenden wage, war stark ausgeprägt. Als Baccio d'Agnolo um 1520 den Palazzo Bartolini in Florenz baute, verspotteten ihn die Florentiner in Sonetten und schmückten den Bau höhnend mit Laubgewinden, wie man solche bei hohen Festen an die Kircheneingänge zu hängen pflegt. Es war der erste Palastbau, über dessen Fenstern von Säulen getragene Giebel erschienen. Dieser Purismus des Publikums hat dem einmütigen Widerstand der Künstler gegenüber nicht standgehalten. Bald wurden Giebel, zwar nicht über der Schauseite, aber über den Fenstern, allgemein gebräuchlich (Gurlitt).

Zugleich aber zeigt ein Blick auf die Profanarchitektur des Mittelalters und der Renaissance, namentlich in den Ländern diesseits der Alpen, welcher durchgreifenden Gunst das allgemeine Raumschema der Verbindung von Symmetrie und Kulmination sich durch Jahrhunderte erfreut hat. Ökonomisch-technische und künstlerische Motive wirkten hier zusammen. Der Raum war in den befestigten Städten beschränkt und die Häuser der vornehmsten Bürger, die sich im Mittelpunkt der Stadt, auf dem Markte, angesiedelt hatten, mußten sich mit einer schmalen Front begnügen, während die eigentliche Raumentwicklung nach der Tiefe sich vollzog. Diese schmalen Fronten der Häuser wurden nun durch die Verwendung eines stark kulminierenden Giebels, welcher die Dachschräge vertikal abschloß, belebt; die ganze Front des Hauses bekam durch diese Kulmination, in die sich der Aufriß symmetrisch gegliedert fortsetzte, etwas Stattliches und Künstlerisches, was die Wirkung eines einfachen horizontalen Abschlusses bei weitem übertraf, sowohl da diese Giebel mannigfachen Anreiz zu ihrer inneren, wohlgefälligen Gliederung durch Fensteröffnungen, Durchbrechungen, Verstärkungen und sonstige Dekoration gaben, als auch selbst sehr mannigfache Variationen der einfachen Dreiecksform zuließen (zinnenförmige Abstufung in der Gotik, geschweifte Linien in der Renaissance und Rokokko) und in manchen Fällen, da, wo auch öffentliche Gebäude nach diesem Schema angelegt wurden, zur Entfaltung reichster Pracht den Anstoß gaben. Weit über die Herrschaft des gotischen Stiles hinaus dauerte in den nordischen Städten die Neigung zu dieser Kunstform, welche die Renaissance vielfach selbst da angewendet

hat, wo eine größere seitliche Ausdehnung des Baues möglich war, nur um die Monotonie der geradlinigen Gesimslinie durch lebhafte symmetrische Kulmination zu unterbrechen. Auch diese Verwendung des Giebels kommt schon in der Gotik vor. So zeigt z. B. das Hotel Gruithuys in Brügge eine Unterbrechung der Dachlinie durch fünf in Reihenform angeordnete, Dachöffnungen umkleidende Giebel. Oder man denke an das Rathaus zu Braunschweig; auch hier sieht man deutlich die Freude an der symmetrisch-kulminierenden Raumgestalt als solcher, um ihres ästhetischen Wertes willen. Denn nicht immer schließen sich diese Giebel den hinter ihnen liegenden Dachflächen an, ihre Konstruktion zum Ausdruck bringend; in vielen Fällen löst sich der Giebel der Schauseite gewissermaßen von dem Hause los und wird ein Werk für sich, reich gegliedert und verziert, konstruktiv ausdruckslos, aber als dekorative Raumgestaltung im höchsten Grade reizvoll.

Wir haben in allen diesen Erzeugnissen architektonischer Phantasie, wie weit ihre Formensprache im einzelnen auch auseinandergehen mag, das gleiche Fundamentalgesetz wirksam: absolute Symmetrie zweier Hälften, deren Mittellinie als solche nicht sichtbar ausgedrückt, sondern verdeckt (man möchte beinahe sagen, versteckt) ist durch andere Formen und Linien, die entweder neben ihr liegen oder sie überschneiden, während doch anderseits die Mittellinie, um welche die homologen Teile gruppiert sind, keinen Augenblick wirklich vergessen, nicht mehr empfunden werden kann, weil jeder der homologen Teile einem Scheitelpunkte zustrebt, welcher die Ausgangs- und Mittellinie bezeichnet und von der aus sie in jedem Moment in der Vorstellung gezogen werden kann. Wie groß nun auch die Mannigfaltigkeit der Formen sein mag, welche an den homologen Teilen zur Erscheinung kommt — jeder chaotischen Verwirrung ist einerseits durch diese Homologie, d. h. durch die Ähnlichkeit der auf beiden Seiten der Achse liegenden Formen, anderseits durch die Richtungsbestimmtheit dieser Formen vorgebeugt. Das ästhetische Grundgesetz der über die Mannigfaltigkeit übergreifenden und sie beherrschenden Einheit zeigt auch hier wieder seine Gültigkeit und Fruchtbarkeit.

Dasselbe gilt im Verhältnis vom Rundbogen zum flachen Balkenbogen, vom Rundbogen zum Spitzbogen. Der auf Säulen

oder Pfeilern ruhende Rundbogen ist ein in sich geschlossenes symmetrisches Gebilde mit nicht versinnlichter Mittellinie, überall da wenigstens, wo diese Linie, d. h. deren Ansatz, nicht durch einen in den Scheitelpunkt des Bogens eingesetzten Kämpfer angedeutet ist. Er hat natürlich selbst in dieser Form vor dem Raumgebilde, das durch einen auf zwei Säulen gelegten Balken entsteht, dies voraus, daß er kulminiert, daß also das Auge über den höchsten Punkt der Bogenspannung nicht im Zweifel sein kann und daß dieser höchste Punkt (Kulmination) notwendig zugleich als Ansatz der, wenn auch nur idealen, Mittellinie gedacht wird. In einer noch entschiedeneren Weise bringt aber der Spitzbogen das Kulminationsprinzip zur Geltung. Der Gegensatz der beiden Bogenhälften und der Punkt, in dem ihre Linien, als dem höchsten, sich schneiden, tritt hier für das Auge unzweideutig, schlagend hervor. Während der Rundbogen, indem er sich hebt und wieder senkt, doch zu einem ruhigen Fortgleiten auffordert, das dem Auf und Nieder sanft bewegten Wassers gleicht, hält der Spitzbogen, indem seine beiden Hälften sich gleichsam gegeneinander stemmen, das Auge an seinem Scheitelpunkte fest, auf das energischste die Höhenrichtung des Ganzen und den Ansatz der Mittellinie betonend. Ein Vergleich der durchgängig mit Rundbogen eingewölbten und auch in den Lichtöffnungen durchaus sich des Rundbogens bedienenden Werke romanischer Baukunst mit spitzbogigen Bauten macht dies unmittelbar ersichtlich und zeigt, mit welcher Energie hier das Kulminationsprinzip mit dem Symmetrieprinzip zur Geltung gebracht ist. Denselben Eindruck gewährt nicht nur das System im Aufriß, sondern geben ganz ebenso einzelne Teile, insbesondere die Portale.

Aber noch in ganz anderer Weise läßt sich das Prinzip der Kulmination mit dem der Symmetrie verbinden, nämlich in der Art, daß die Mittellinie nicht bloß eine ideale Richtungsbestimmtheit von einem durch Kulmination ausgezeichneten Punkte aus bedeutet, sondern daß sie zwischen die homologen Glieder als ein selbständiges Raumgebilde eintritt, die Vermittlung zwischen ihnen übernehmend und zugleich in sich selbst wieder symmetrisch gegliedert.

Dies führt zu den reichsten Formen symmetrischer Raumgestaltungen, zu der größten Mannigfaltigkeit von Gliedern, die

durch Einheit wiederkehrender Formen und Richtungsbestimmtheit zusammengehalten werden; zugleich aber, namentlich da, wo es sich um bedeutendere Dimensionen handelt, auch zu einer Erweiterung des Kulminationsprinzips.

Diese Kombination, dem antiken Stil noch ganz fremd, weil dieser, selbst da, wo seine Innenräume dreischiffig waren, diese Gliederung nicht nach außen hervortreten ließ, kündigt sich in ihren Anfängen im christlichen Kirchenbau an. Man kann nämlich die Schauseite der Basilika mit Mittelschiff und zwei Seitenschiffen so konstruieren, daß die beiden Seitenschiffe als homologe, in Gegensinn gestellte, selbständige Gebilde erscheinen, und daß das Mittelschiff als ein die Vermittlung zwischen ihnen herstellender, sie überragender, kulminierender Teil des Ganzen hervortritt, der in sich selbst wieder symmetrisch gegliedert ist. Aber es ist offenbar, daß diese Form, so aufgefaßt, etwas Unvollkommenes, um nicht zu sagen Unnatürliches, hat. Denn die beiden, an den Mittelteil einer solchen Schauseite sich anlehnenden Seitenteile verraten auf das unzweideutigste ihre Unselbständigkeit durch die nur auf einer Seite zum Abschlusse gebrachte Giebelform; denkt man sie von dem Zusammenhang mit dem Mittelschiff, an welches sie sich anlehnen, abgelöst, so erscheinen sie als unmögliche Gebilde, die erst dann, wenn man in Gedanken das Mittelschiff herausnimmt und sie direkt aneinanderfügt, wieder als ein Giebelbau en miniature in die Erscheinung treten.

Eine Entwicklung und Umgestaltung dieses symmetrischen Schemas ist in mehrfacher Weise möglich. Sie kann in der Art vorgenommen werden, daß die Seitenteile aus bloßen Annexen der symmetrischen Hälften zu selbständigen Raumgebilden werden, die in sich selbst wieder symmetrisch gegliedert sind und zugleich Kulminationspunkte der ganzen Anlage bilden; sie kann aber auch in der Art vorgenommen werden, daß die Mittellinie zu einem selbständigen, in sich symmetrischen Gebilde wird und die Kulmination des Ganzen übernimmt; endlich ist es drittens möglich, diese beiden Raumschemate zu verbinden und sowohl die Mittellinie als die Seitenteile zu selbständigen Gebilden mit eigener Kulmination auszugestalten. Schon in der romanischen Kirchenbaukunst beginnt an der Schauseite die Ausgestaltung

der Seitenschiffe zu selbständigen symmetrischen Raumgebilden, in der Weise, daß zu beiden Seiten des Langhauses Turmbauten aufgeführt werden, welche das Mittelschiff überragen und die Seitenschiffe gewissermaßen in ihren Körper mit aufnehmen. Hierdurch entsteht eine völlig neue Kombination des Symmetrie- und Kulminationsprinzips. Eine Schauseite dieser Art, streng symmetrisch angeordnet, kulminiert nicht mehr am Ansatz ihrer Mittellinie, also am Giebel des Mittelschiffs, sondern sie hat zwei Kulminationspunkte, die Spitzen der Türme, welche selbst wieder in der Mittellinie dieser symmetrischen Gebilde liegen. Dadurch braucht aber trotzdem der Eindruck der im Mittelschiff erscheinenden Kulmination nicht ganz verloren zu gehen, und es wird durch solche Anlagen ein reizvolles Auf- und Niedergleiten, eine reichere, aber streng geordnete Bewegung der Eindrücke erzeugt.

In den Anfängen der Entwicklung dieses Gedankens treten die Turmanlagen bisweilen noch massig und schwer auf; sie drücken das zwischen ihren starken Leibern schmal werdende Mittelschiff gewissermaßen zusammen; später, namentlich in der Gotik, gewinnt es wieder an Kraft und selbständiger Geltung im Ganzen der Anlage. Es wird durch optisch-räumliche Mittel absichtlich ausgeweitet; man gestaltet das Portal des Mittelschiffs als Hauptportal gegenüber denen der Seitenschiffe in den Türmen besonders imposant; man setzt in die abschließende Wand über dem Portal ein großes Fenster, besonders wirksam in kreisrunder Form, eine sogenannte Fensterrose; und man beginnt zeitig mit der Verjüngung der Turmkörper. Bei vielen dieser zweitürmigen Anlagen wird überdies ein gewisses Gleichgewicht zwischen Türmen und Mittelschiff schon dadurch hergestellt, daß nur das Mittelschiff als Giebel in energischer Kulmination ausläuft, während die Türme selbst nicht im strengen Sinne kulminieren, sondern geradlinig abschließen. In bezug auf die Gestaltung der Kulmination gibt es verschiedene Lösungen, je nachdem der Vertikalismus schärfer ausgeprägt ist oder mehr horizontale Tendenzen vorwalten.

Nur sehr wenige von den großen Kathedralen der französischen Gotik haben an diesen das Kulminationsprinzip bis in seine letzte Konsequenz durchgeführt und die vier- und achteckigen Turm-

körper mit Helmen versehen. In vielen Fällen liegt hier eine im ursprünglichen Plane nicht enthaltene Unterlassung, ein Nachlassen der Mittel, ein Erlahmen der baukünstlerischen Begeisterung vor. In vielen Fällen sieht man ganz deutlich, daß die wirklich vorhandenen horizontalen Abschlüsse nur provisorisch gemacht worden sind und die Anlage gar nicht auf sie berechnet war. Die eigentliche Tendenz dieser Bauten zeigt der erhaltene Aufriß des Straßburger Münsters. Anders ist es mit den großen Kathedralen der englischen Gotik. Bei diesen ist der horizontale Abschluß der Türme meist durch ein Zinnenornament oder durch an den Ecken aufgestellte Fialen durchgängig gewollt, und gerade an ihnen läßt sich die ästhetische Wirkungsweise dieser Form gut studieren.

Die Voraussetzung für einen reinen ästhetischen Eindruck ist wohl die, daß nicht durch eine begonnene energische Verjüngung des Turmes — etwa Übergang aus dem Viereck ins Achteck — Erwartungen erregt werden, welche dann die nicht durchgeführte Kulmination enttäuscht. Dies z. B. der Grund, weshalb von den französischen Kathedralen die von Paris (Notre-Dame), deren Türme sich vierseitig, ohne ins Achteck überzugehen, aus der Schauseite erheben, den harmonischesten Eindruck macht.

Auch in bezug auf die Gestaltung des Mittelschiffes sind verschiedene Lösungen möglich, indem nämlich das Mittelschiff entweder selbst geradlinig abschließen (Notre-Dame) oder im Gegensatz gegen die geradlinig abschließenden Türme seine eigene Kulmination in steilem Giebel energisch zum Ausdruck bringen kann.

In ästhetischer Beziehung ist ein Vergleich zwischen den englischen Kathedralkirchen und den großen deutschen Anlagen mit ausgeführten Helmen interessant. Allerdings haben wir nur sehr wenige derartige Anlagen, die schon im Mittelalter vollendet worden sind. Der Kölner Dom und der Regensburger Dom sind erst im 19. Jahrhundert ausgebaut worden; der Dom zu Straßburg, der Dom zu Wien haben nur je einen ausgebauten Turm: der zweite ist stecken geblieben. Andere hervorragende Bauwerke der deutschen Gotik, z. B. der Dom zu Freiburg, die Marienkirche zu Eßlingen, der Ulmer Dom, beruhen auf einem ganz anderen Prinzip, dem Prinzip der selbständig gestalteten

und kulminierenden Mittellinie, und sind von Hause aus eintürmig.

Aber diese historischen Verhältnisse sind schließlich für das Prinzip gleichgültig. Auch solche später ausgebaute Anlagen veranschaulichen uns die Wirkung der im Geiste der Gotik liegenden und hier zur höchsten Konsequenz gebrachten Doppelkulmination aufs deutlichste. Die monumentalen Steinhelme, oft mit durchbrochenen Flächen, geben Gelegenheit zur reichsten Entfaltung der Dekorationsformen gotischer Kunst und gehören zu dem Kühnsten und Großartigsten, was die Architektur aller Zeiten und Völker geschaffen. In ihnen erscheint auch das Kulminationsprinzip bis zum letzten Punkte durchgeführt; den Abschluß der Helme bildet die Kreuzblume, die sowohl einfach als doppelt verwertet wird, und aus der dann noch die letzte Spitze, gleichsam als Ausklang der Aufwärtsbewegung des Turmes, herauswächst. Die Doppelkulmination dieser Anlagen, zu beiden Seiten des mit seinem Giebel selbst kraftvoll kulminierenden Mittelschiffs, bringt dem Auge zugleich den streng symmetrischen Charakter der ganzen Anlage zum Bewußtsein und schafft eben als Doppelkulmination mit dazwischenliegender Senkung zugleich einen Ausgleich zwischen Vertikal- und Horizontalprinzip.

Ganz unbefriedigend wird der Eindruck nur da, wo, wie es z. B. bei dem Straßburger Dom der Fall ist, die Türme nicht ausgebaut sind und auch die Kulmination des Mittelschiffs nicht scharf zum Ausdruck kommt, weil die Nachfolger Erwins von Steinbach, seinen ursprünglichen Plan verlassend, die rechtwinkligen Geschosse der Türme in ganzer Höhe durch einen rechtwinkligen Querbau verbanden, der die Wirkung erheblich abschwächt. Dort ist überhaupt die Schauseite in ihren oberen Teilen eine bloße Kulisse, denn die Höhe der zwischen beiden Türmen bestehenden Verbindungslinie entspricht nicht der Höhe des Mittelschiffs; dieses ist bedeutend niedriger.

Auch im Profanbau findet man sehr interessante Anwendungen dieses Formgedankens. Bekannt ist, in wie ausgiebiger Weise der Profanbau von dem Prinzip der Giebelbildung in seiner engen Verbindung der Symmetrie und Kulmination beherrscht worden ist. Daneben gelangen aber auch ganz andere Formen der Kombination des Symmetrie- und Kulminationsprinzips zur

Anwendung. Man verzichtet darauf, die Mittellinie als solche auszuzeichnen und markiert sie nur indirekt dadurch, daß die Ecken des Raumgebildes in symmetrischer Weise zu Kulminationspunkten erhoben werden. Namentlich bei solchen Bauten, die irgendwie einen zur Verteidigung bestimmten Charakter tragen, tritt diese Form bedeutsam hervor, und zwar vornehmlich, wenn sie freistehend sind. Das Giebelhaus zeigt friedlich seine Front gegen den Markt oder die Gasse; es ist zur Seite von seinen Nachbarn geschützt und gestützt. Das freistehende Schloß, auf sich selbst gestellt, muß seine Flanken selbst schützen. So entstehen Anlagen wie die Hochmeisterwohnung der Marienburg, manche englischen Schlösser, z. B. Acton Burnell oder das Genter Tor zu Brügge.

Die Kombination von Symmetrie und Kulmination kann aber auch in der Weise durchgeführt werden, daß die Kulmination des optischen Eindrucks in die Mittellinie selbst verlegt und diese nicht bloß ideal angedeutet, sondern in ein selbständiges, in sich symmetrisches Gebilde ausgeformt wird. Auch dafür gibt es verschiedene Wege. Die Vorderwand des Mittelschiffes der Kirche kann sich zu einem Turm ausgestalten oder durch einen Turm gebildet werden, der als körperliches Gebilde selbst symmetrisch ist und zugleich die Kulmination der ganzen Anlage auf das energischeste zum Ausdruck bringt. Schon im Romanischen finden sich einzelne Versuche dieser Art; dann hat aber insbesondere die Gotik diesen Formgedanken in manchen Werken aufs glänzendste verkörpert. Der Dom zu Freiburg in Baden und der Dom zu Ulm sind hervorragende Beispiele, welche auch die historisierende Gotik des 19. Jahrhunderts mehrfach, freilich in bescheideneren Werken, nachgeahmt hat.

Auch für den Dom zu Regensburg war zeitweilig eine eintürmige Schauseite geplant, deren Aufriß noch im Besitz des dortigen Domkapitels ist. Es sind dies Anlagen, in denen das Prinzip der Kulmination über das der Symmetrie vorschlägt. Während bei den zweitürmigen Bauten die wahre Mittellinie in der Senkung zwischen den Türmen liegt und dort von der Kulmination des Mittelschiffgiebels, oft noch von einer Kreuzblume oder einen turmartigen Aufsatz, bestimmt markiert, aber nicht als selbständiges Gebilde, sondern nur als ideale Richtungs-

bestimmtheit weitergeführt wird, schießt die Mittellinie in diesen eintürmigen Bauten zu einer die ganze Anlage unbedingt dominierenden Höhe auf, wobei natürlich dieses kulminierende Gebilde selbst wieder in sich symmetrisch geschlossen und um eine ideelle Mittellinie oder eine Achse herumgruppiert ist. Um eine ideelle Mittellinie, denn in einem so gewaltig kulminierenden Gebilde die Mittellinie direkt sichtbar zu machen oder selbständig hervortreten zu lassen, würde zu einer allzu einseitigen Steigerung des Höhenprinzips führen und müßte solche Anlagen wie riesige steinerne Stangen erscheinen lassen.

In ganz anderer Weise und mit verschiedenen Mitteln hat aber auch die Renaissance denselben Gedanken zum Ausdruck zu bringen gesucht. Sie hat zwar in vielen ihrer Werke die Turmanlage fallen lassen, die mit ihrer Rückkehr zum Tempeltypus schlecht zu vereinbaren war, insbesondere die eintürmige Anlage; aber auch sie sucht dem Prinzip der Kulmination der ganzen Anlage in einem selbständigen Raumgebilde gerecht zu werden und greift zu diesem Zwecke zu der Vereinigung der Kuppel mit dem Tempeltypus. Ja, man kann sagen: der zentrale Kuppelbau ist eigentlich das Ideal der Renaissance gewesen (Springer). Natürlich kann dies nur da die gewünschte Wirkung rein und voll hervorbringen, wo man auf eine erheblichere Ausdehnung des Langhauses verzichtet und den Grundriß mehr dem Zentralbau annähert, weil nur dann die Kuppel als kulminierender Bestandteil der Schauseite zur Geltung kommen kann. Das ist in kleineren Raumdimensionen schon in der Frührenaissance versucht worden, z. B. zu Cortona oder Madonna di Calcinejo. Das mächtigste Werk dieser Art sollte St. Peter in Rom werden nach der Umgestaltung, die der ursprüngliche Entwurf Bramantes durch Michelangelo erfuhr; sein Gedanke war ja namentlich das Aufgeben der Kuppelform als Halbkugel und ihr schlankes Herauswachsen aus den Mauermassen, wie es unser Auge heute noch aus der Ferne entzückt, wofür in der Kuppel des Brunellesco ein großes, technisch wie ästhetisch bedeutsames Vorbild gegeben war. In der Folge ist dann freilich die Wirkung der in der Kuppel sich ausdrückenden Kulmination für die Schauseite fast ganz aufgehoben worden, da Carlo Maderna die Ausdehnung des Langschiffes bis auf 600 Fuß steigerte, wodurch er

zwar den Innenraum gewaltig vergrößerte, aber die ursprüngliche Idee auch unwiederbringlich zerstörte. Ein Vergleich mit dem Pantheon zeigt recht deutlich das Anwachsen dieser baulichen Idee. Das Pantheon auf die Konstantinsbasilika zu stellen: das war ja sozusagen die Urkonzeption der Peterskirche. Aber wie wenig scharf ist das Kulminationsprinzip des Pantheons mit seiner tief in den stützenden Mauermassen eingebetteten Kuppel, wie sehr entfaltet diese Anlage ihre eigentliche Wirkung nur im Innern. Auch die Kuppelbauten der römisch-byzantinischen Zeit hatten sich noch nicht wesentlich über diesen Typus erhoben. Geradeso wie beim Pantheon entfalten sie ihre Hauptwirkung im Innern: die Kulminationswirkung der Kuppel ist verhältnismäßig noch gering. Die Kuppel der Sophienkirche, ein Halbkugelgewölbe, steckt in den gewaltigen Mauermassen, die zur Bewältigung der technischen Aufgabe erforderlich waren, um die für den mächtigen Seitenschub dieser Kuppel notwendigen Stützen zu liefern. Etwas schlanker wächst die Kuppel des reizenden Rundbaues von S. Vitale zu Ravenna im Achteck aus dem Körper des ganzen Bauwerks hervor; aber dieses selbst vermag sich noch nicht zu einer künstlerisch durchgebildeten Wirkung zu erheben; es wirkt nicht einheitlich, sondern als Konglomerat.

Dagegen hat in der Folge der Barockstil die ursprüngliche Grundidee von St. Peter in sehr wirksamen Werken wieder aufgenommen; es sei an die Kirche Sta. Maria della Salute in Venedig erinnert, deren Erbauer Baldassare Longhena ist, ein eigentümlicher Zentralbau von starker Höhenentwicklung; und an die Karlskirche in Wien, bei welcher das Kulminationsprinzip durch die elliptische Form der Kuppel noch gesteigert erscheint, die mit der Schmalseite über das Portal gestellt ist. Eben dieser Umstand hat den feinen künstlerischen Sinn des Erbauers ohne Zweifel veranlaßt, sich nicht mit der Kulmination der elliptischen Kuppel zu begnügen, die eine etwas einseitige Höhenentwicklung ergeben hätte, sondern die Front der einschiffigen Kirche durch den Ansatz der Glockentürme mit den Durchfahrten zu verbreitern und das Prinzip der Kulmination einer Mittellinie mit dem der Eckkulmination zu verbinden.

Daneben läßt sich aber noch eine andere Gestaltung dieses Raumschemas versuchen, welche ebenfalls nicht bloß theoretisch

erdacht ist, sondern sich in bedeutsamen künstlerischen Schöpfungen darstellt. Statt die Seitenschiffe zu Türmen auszubauen und die Mittellinie zwischen den symmetrischen Hälften in die Senkung zwischen diese beiden Kulminationspunkte zu verlegen, statt das Mittelschiff in einen Turm auswachsen und die ganze Anlage in ihm energisch kulminieren zu lassen, kann man die Seitenschiffe zu selbständigen symmetrischen Raumgebilden mit eigener Kulmination in der Mittellinie ausgestalten, zugleich aber die Kulmination der ganzen Anlage in der Mittellinie des Hauptschiffs festhalten.

Diese Form ist mit Vorliebe von der italienischen Gotik ausgebildet worden; die Schauseiten der Dome zu Siena und Orvieto sind wohl die glänzendsten Beispiele dafür. Beide führen sowohl das Mittelschiff als auch die Seitenschiffe zu selbständigen Giebeln empor und verknüpfen mit dieser Anlage zugleich die Turmform, indem der Mittelteil von zwei turmartigen Gebilden flankiert wird, und ebenso an der Ecke der Seitenteile solche Gebilde von geringerer Höhe sich erheben. Diese Anordnung entspringt dem vollkommen richtigen künstlerischen Gefühl, daß eine einfache Nebeneinanderstellung von drei Giebeln wenig befriedigend sein würde und einer Ausfüllung der zwischen Haupt- und Nebengiebel entstehenden Leere, einer Abrundung der ganzen Raumgestaltung, bedürfe. Das Formprinzip der Symmetrie erscheint bei diesen Anlagen im reichsten Wechselspiel mit dem der Kulmination; jeder einzelne Hauptteil ist in sich symmetrisch und in sich kulminierend, ebenso das Ganze und in seiner Mittellinie zugleich kulminierend, aber nicht ausschließlich. Für das Auge reizvoll, abwechslungsreich und einheitlich, ist diese Kombination doch für das architektonische Denken weniger befriedigend; denn namentlich die Seitenteile der Schauseite sind weit über das Höhenmaß der hinter ihnen liegenden Seitenschiffe entwickelt, so daß gewissermaßen eine Scheinarchitektur entsteht, was sich auch bei dem Verhältnis der turmartigen Gebilde zum Unterbau wiederholt: sie haben keine ausgesprochene Beziehung zu diesem, keine Funktion als Turm, d. h. als Glockenträger (der Kampanile steht z. B. in Siena selbständig daneben) und sind rein dekorativ.

Ähnliche Verhältnisse walten vielfach auch bei der Raum-

gestaltung des Profanbaus. Auch bei solchen Anlagen (Rathäusern, Kaufhallen, Gildehäusern u. dgl.) ist im ganzen Mittelalter neben den Formen, die bereits ins Auge gefaßt wurden (Giebelkulmination und Kulmination der Ecken), die Herausarbeitung der Mittellinie in einem entschiedenst kulminierenden und selbst symmetrisch gestalteten Raumgebilde, also eben einer Turmanlage, außerordentlich beliebt. Ist die horizontale Ausdehnung des Gebäudes nicht zu groß und die Kulmination der Mittellinie nicht allzu kräftig hervortretend, so bedarf es weiter keiner Vorkehrungen, um eine edle Wirkung zu erzielen. Und namentlich die Architekturformen der Renaissance und das Barock haben auf diese Weise, auf allzu starke Kulminationen verzichtend, und sich einfach der so wirksamen Giebelform, etwa noch mit Aufsätzen oder Überhöhungen bedienend, schöne Raumverhältnisse und gutes Zusammenspiel der Vertikal- und Horizontalrichtung erzielt (das alte Rathaus, jetzt Königliches Palais, zu Amsterdam, 1648 nach Plänen von Jakob v. Kampen erbaut; das Stadthaus zu Antwerpen, 1561—1565 von Cornelios de Vriendt erbaut; das Rathaus zu Delft; das alte Rathaus zu Paris). In der mittelalterlichen Kunst dagegen, wo unter dem Einflusse der Gotik auch im Profanbau die Vertikaltendenz stark hervortrat, hat sich dem künstlerischen Sinne doch gebieterisch das Bedürfnis nach einem Ausgleich zwischen starker Kulmination der Mittellinie und der horizontalen Ausbreitung aufgedrängt. Es ergeben sich in dieser Beziehung verschiedene ästhetische Wirkungen, je nach dem Verhältnis der Vertikal- zur Horizontaldimension. Wenn die ganze Anlage eines Baues auf die Entfaltung der Höhenrichtung gestimmt ist und die Horizontallinie gar nicht als ein selbständiges Moment des Ganzen zur Wirkung kommt, so gelangt das ästhetische Gefühl gar nicht zu dem Eindruck eines Kontrastes. Ganz anders im zweiten Falle. Da entsteht durch den Kontrast der Vertikalen im Gebilde der Mittellinie mit der zu beiden Seiten fortlaufenden Horizontalen ein leerer rechter Winkel, der durch nichts ausgefüllt ist, ein völlig langweiliges Gebilde und überdies noch das Gefühl eines Mangels an Symmetrie; denn das vertikale Gebilde, im Verhältnis zur horizontalen Ausdehnung des Ganzen schmal und mehr als Linie denn als Körper wirkend, fordert, um das Gefühl der Symmetrie lebhaft entstehen zu lassen, noch eine

Ergänzung: kleinere Türme oder Kuppeln an den Ecken, also Zwischenformen, die diesen langweiligen Raum ausfüllen und beleben.

Das kann nun auf die verschiedenartigste Weise geschehen, geht aber immer auf das nämliche Prinzip zurück: Vereinigung von Symmetrie mit Kulmination; Ausgleich zwischen Vertikal- und Horizontalprinzip.

Die ganze Entwicklung der mittelalterlichen Architektur, des Kirchenbaues in erster Linie, aber auch des Profanbaus, ist im Grunde eine einzige Exemplifikation des fundamentalen Gedankens: Sorgfältigste Durchführung und reichste Ausgestaltung des Symmetrieprinzips in der künstlerischen Formung aller Bauglieder, die einen Innenraum begrenzen und nach außen, namentlich gegen das Licht, öffnen und erschließen. Diese ganze Entwicklung hat sich in engstem Zusammenhange mit der Entwicklung der Konstruktionstechnik vollzogen — jener Entwicklung, die von der flach gedeckten Säulenbasilika zu den großen Gewölbebauten der romanischen und gotischen Kunst geführt hat. Am Anfang dieser Entwicklung ist die Säulenreihe in relativ geringen Abständen der einzelnen Glieder, von Rundbogen überspannt; darüber die monotonen Wände des Langschiffes, in der Höhe von relativ kleinen Fenstern durchbrochen. Das Moment der Reihenbildung im ganzen durchaus vorschlagend. Die symmetrische Gliederung der Wandflächen ist da erst schüchtern angedeutet. Je mehr jedoch in diese alte Grundform der Basilika der Gewölbebau eindrang, um so mehr ergab sich aus den Bedürfnissen der Konstruktion selbst im Aufriß die Notwendigkeit, den einfach reihenförmigen Verlauf eines solchen Langschiffes in eine Anzahl einzelner in sich geschlossener, aber freilich zugleich mit allen übrigen engstens zusammenhängender Teile aufzulösen. Ein solcher Teil, eine solche geschlossene Raumgruppe, ist das von je vier Pfeilern mit dem von ihnen getragene Gewölbe, mit Bogenöffnungen gegen die Seitenschiffe sich aufschließend, darüber mit durchbrochenen Wänden den oberen Teil des Raumes nach außen abschließend. Mochten durch die strenge geometrische Regelmäßigkeit der Konstruktion, die der Bau der Kreuz- und Rippengewölbe verlangt, auch absolut symmetrische Raumformen entstehen, so waren sie doch zu leer, zu wenig in sich gegliedert und

dadurch zu wenig reizvoll, als daß man sich mit der Symmetrie hätte begnügen können, die ihnen innewohnt. Der künstlerische Sinn der Zeit richtete sich darauf, in diese durch die Konstruktion gegebenen symmetrischen Hauptgebilde untergeordnete Gebilde einzusetzen, die den Zweck haben, den symmetrischen Bau der Hauptteile durch sichtbare Betonung der Mittellinie oder Versinnlichung einer Gliederung bestimmter fühlbar zu machen und dadurch, daß sie in sich symmetrisch durchgebildet sind, auch ihrerseits das Gesetz befolgen, das sie dem Größeren gewissermaßen aufzuzwingen scheinen. Die großen Dome von Mainz, Speier und Worms sind in dieser Beziehung besonders interessant; ebenso schon aus der Zeit der beginnenden Verwendung des Spitzbogens das innere System des Domes zu Limburg an der Lahn oder von St. Gereon zu Köln. Ein anderes Beispiel ist die Kirche zu Vignory. Hier sind zwei Arkadenreihen übereinander in der Weise angebracht, daß je einer unteren Öffnung zwei obere entsprechen, die eine gemeinsame Zwischensäule haben.

Ganz das nämliche Prinzip hat dann die Gotik in ihrer Formensprache, d. h. mit Verwendung des Spitzbogens, durchaus festgehalten und aufs feinste, d. h. zu noch größerer Übersichtlichkeit und noch fühlbarerer Wirkung des Symmetrieprinzips und der betonten, sichtbar werdenden Mittellinie durchgebildet — eine natürliche Folge wiederum des gotischen Konstruktionsprinzips, das durch die Überwölbung des Oblongums an Stelle des Quadrates die Zwischenräume zwischen den tragenden Gliedern an den Langseiten wieder mehr zusammenrücken konnte, wie ein Blick auf die Verschiedenheit der Grundrisse sofort lehrt.

Dasselbe Prinzip beherrscht zugleich die Gestaltung der Innenräume, indem diese den Gegensatz der Richtungsbestimmtheit kongruenter Glieder im Längsschnitt durchgängig aufweisen, aber so, daß dem Auge nur bald mehr bald weniger bestimmte Anleitung gegeben wird, die Mittellinie ideal zu ziehen, welche als selbständiges körperliches Gebilde natürlich durch den Zweck des Innenraums als solchen ausgeschlossen wird. Es ist eine Forderung, welche sich aus dem ästhetischen Grundbedürfnis der Einheit in der Mannigfaltigkeit von selbst ergibt, daß unser Blick zu beiden Seiten der Längenachse eines großen Raumes, eines Saales, einer Halle, einer Kirche — für kleine Interieurs

gelten zum Teil andere Grundsätze — symmetrische Gebilde als Formen der Begrenzung wiederfinde. Es würde unerträglich sein, wenn z. B. die linken Seitenwände eines Langschiffes eine andere Formensprache redeten als die rechten, und es ist dies auch niemals versucht worden — aus dem einfachen Grunde, weil eine geänderte Form in diesem Falle notwendig auch ein anderes Konstruktionsprinzip bedeutete, und es unmöglich wäre, einen und denselben Raum mit Anwendung verschiedener Konstruktionsprinzipien zu schaffen. Damit läßt sich der so häufig vorkommende Fall nicht vergleichen, daß ein romanisches Langschiff einen gotischen Abschluß bekommen hat oder umgekehrt; oder daß man eine gotische Kirche durch einen eingebauten Triumphbogen und einen Barockaltar verzopft hat. Denn wie unerfreulich auch derartige Mischungen manchmal wirken mögen: sie verletzen zwar das Gesetz der Harmonie, welches durchgängige qualitative Übereinstimmung der bei einem Kunstwerk verwendeten Ausdrucksmittel verlangt, aber nicht das fundamentale Gesetz der Symmetrie. Der Abschluß einer Längenausdehnung wirkt ja auf den Beschauer, namentlich wenn er an der entgegengesetzten Seite eingetreten ist, deren Abschluß er also im Rücken hat, als etwas Einheitliches, Singuläres, in sich Geschlossenes, während er mit seinem dem Abschlusse zugekehrten Blicke die Längsseiten notwendig streift und als ein Zusammengehöriges, Identisches, aufeinander bezieht. Beim Kirchengebäude tritt das besonders hervor. Denn dort ist ja in der Tat der Ort, an welchem der Altar steht, die Apsis oder die Chornische, naturgemäß der eigentliche Augenpunkt; seine Umgebung ist deshalb auch besonders auszuzeichnen, was eben am einfachsten durch den Kontrast bewirkt wird, in welchen sie zu den Längsseiten tritt, während anderseits die Längenachse des ganzen Gebäudes auch durch den Chor hindurchgeht und auch ihn in zwei symmetrische Hälften zerlegt, also auch an diesem Einheitspunkte die allbeherrschende Gewalt des Symmetriegedankens bewährend.

Hand in Hand damit geht die Durchbildung der Wandflächen zu immer größerer Mannigfaltigkeit, wobei durch die im selben Maße steigende und bestimmter hervortretende Betonung des Symmetrieprinzips die Einheitlichkeit gleichzeitig zur Geltung kommt. An dieser Entwicklung nehmen aber, wie das schon aus

den früheren Darlegungen hervorgeht, auch die einzelnen Bauglieder, insbesondere die Fenster- und Lichtöffnungen, selbst teil.

Auch hier läuft eine leicht kenntliche Entwicklungslinie von den Anfängen des christlichen Kirchenbaustiles bis zur voll entwickelten Gotik, die uns den größten Formenreichtum zeigt. Wir sehen verschiedene Versuche, den einfachen Rundbogen einer Lichtöffnung zu beleben und zugleich dem Auge einen bestimmteren Anhaltspunkt für die Mittellinie zu bieten. Ebenso ist es auch vielfach bei einzelnen Baugliedern, Fenstern, Bogenöffnungen der Kreuzgänge u. dgl. im späteren romanischen Stil. Ein gemeinsamer Hauptbogen umspannt zwei, manchmal auch mehrere kleinere Bogen. Sind zwei Bogen in dieser Weise verbunden, so haben sie eine Säule (Träger) gemeinsam und diese bildet zugleich die sinnfällige Mittellinie für den Hauptbogen — ein schönes Beispiel absoluter Symmetrie, mit sinnfälliger Achsenbildung (z. B. die Vorhalle zu Maulbronn).

Wo das Mittel des Doppelbogens mit gemeinschaftlicher Mittellinie nicht anwendbar ist und doch eine Markierung der Mittellinie gegeben werden soll, da kann ein die beiden Bogenhälften verbindender Schlußstein, ein Kämpfer, figural oder ornamental gestaltet, den Mittelpunkt des Halbkreises kenntlich bezeichnen und dem Auge Veranlassung geben; sich von ihm entweder nach abwärts zu senken oder zu heben; auf alle Fälle aber wenigstens in der Vorstellung die Achsengliederung zu vollziehen, auf deren direkter oder indirekter Wahrnehmung die Wirkung symmetrischer Gebilde beruht.

Auf eine besonders eigentümliche Art sieht man diese Gesetzmäßigkeit in der Gotik hervortreten, die sehr häufig die Mittellinie ihrer spitzbogigen Fensteröffnungen nur durch einen einfachen Stab bezeichnet, aber die unerträgliche Pedanterie einer wirklichen Teilung des Bogens durch diesen Stab — die den Eindruck einer Schulaufgabe oder einer bloßen Messung machen würde — dadurch vermeidet, daß sie den Bogen selbst mit Maßwerk füllt. Es entsteht auf diese Weise ein sehr reizvolles ästhetisches Spiel: das Auge empfängt durch den in der Mitte des Fensters emporsteigenden Teilungsstab die Mittellinie des ganzen Gebildes und mit ihr den Anstoß zu symmetrischer Gliederung; und während diese Regelmäßigkeit durch den ins Ornament sich ausbreitenden

Teilungsstab sich zu verlieren scheint, in einer bei reicheren Bildungen oft sehr großen Mannigfaltigkeit von Formen, ist doch durch die Gestaltung des Bogens, mit seinem so energisch hervortretenden Kulminationspunkt, dafür gesorgt, daß in jener spielenden Unterbrechung der Ansatz der Mittellinie nicht verloren geht, sondern vielmehr Anleitung gegeben wird, auch in jener Mannigfaltigkeit den symmetrischen Bau aufzufinden.

6. Symmetrie in Plastik und Malerei. — Prinzipien der großen Komposition

Von hier aus bietet sich nun überhaupt ein Ausblick auf die Bedeutung des Symmetrieprinzips in Plastik und Malerei dar. Es ist klar, daß dieses Prinzip nicht in der nämlichen Form, in der es Werken der Baukunst zugrunde liegt, auch in diesen nachahmenden Künsten wirksam sein kann. Da die Architektur keine nachahmende Kunst ist, so würden ihre Schöpfungen ohne jenes vereinheitlichende Band, welches die Eurhythmie, also die Reihenform und die Symmetrie herstellen, den Eindruck einer willkürlichen und zusammenhangslosen Anhäufung von Einzelheiten machen. Es ist bekannt, daß dies bei einem zu weit getriebenen Spezialisieren in den Formen auch wirklich der Fall ist, und daß man dann eine Einheit anderer Art, die Einheit der Stimmung oder eventuell des allgemeinen Formcharakters an die Stelle einer durchgreifenden Regelmäßigkeit setzen muß. Bei der Plastik und Malerei ist dies ganz anders. Der Hauptgegenstand dieser Künste ist der Mensch, die menschliche Gestalt, entweder als solche oder in ihrem Milieu. Die Notwendigkeit eines unbedingten Gestaltungsgesetzes ist hier viel geringer, denn die absolute Freiheit der Erfindung ist von vornherein beschränkt durch den Imperativ der Nachahmung, ohne dessen Beachtung ja gar keine Illusionswirkung erzielt werden könnte. Und die menschliche Gestalt als solche ist schon symmetrisch — ja sie ist, wie früher gezeigt wurde, in ihrem Aufbau die eigentliche Grundlage aller Symmetrievorstellungen. Zugleich aber ergibt sich, daß hier das Gesetz der absoluten Symmetrie nur eine untergeordnete ästhetische Bedeutung hat, und daß neben dieses Gesetz, es weit überragend und in den Hintergrund drängend,

das Gesetz der relativen Symmetrie oder des Gleichgewichts tritt.

Die menschliche Gestalt ist streng oder absolut symmetrisch, wenn wir sie mit geschlossenen Beinen und am Körper herunterhängenden Armen denken; oder wenn wir ihr sonst irgendeine Stellung geben, in welcher, bei gerade nach vorwärts gerichtetem Blick, die Extremitäten genau die homologen Stellungen einnehmen. Die Benutzung dieser absoluten Symmetrie der menschlichen Gestalt ist der Kunst nicht ganz fremd geblieben; namentlich die Kunst des alten Orients, die Kunst Ägyptens, aber auch die Anfänge der hellenischen Kunst, verdanken der einfachen Anwendung dieser absoluten Symmetrie manche ihrer feierlichsten Wirkungen. Die spätere antike Kunst ist dann ganz aus dieser strengen Gebundenheit herausgewachsen und hat sie in immer höherem Maße durch das Gesetz des Gleichgewichts und der Kontraste ersetzt. In der Folge aber sehen wir die reine Symmetrie wieder stark hervortreten in den Schöpfungen der byzantinischen, romanischen und gotischen Kunst; die Mosaiken, mit welchen die byzantinische Kunst die Apsiden der Basiliken schmückt, die Figuren, welche der romanische und gotische Stil zur Dekoration seiner Portale und seiner Schauseiten verwendet, die Gestalten der Verstorbenen auf den Stein- oder Erzplatten der Grabmäler: sie alle zeigen eine durch Jahrhunderte sich hindurchziehende Übung des Prinzips der einfachen Symmetrie in der Anwendung auf die einzelne Gestalt. Bei allen diesen Bildungen hat natürlich nicht bloß das ästhetische Gefallen an der symmetrischen Regelmäßigkeit und nicht bloß der Wunsch mitgewirkt, durch ruhige, ebenmäßige Haltung den Eindruck des Feierlichen, der Würde, der stillen Sammlung hervorzubringen, sondern das Bedürfnis, den plastischen Schmuck möglichst den architektonischen Linien anzupassen, wobei man auch ein anderes Moment nicht verkennen darf, eine Not, die zur Tugend geworden ist.

Die Kunst gewinnt nur schwer die Fähigkeit, die volle Freiheit der menschlichen Körperbewegung und damit alles, was diese Bewegungen ausdrücken, in ihren Werken wiederzugeben; sie beschränkt sich zunächst auf das Einfachste, relativ Leichteste: die natürliche Symmetrie der menschlichen Gestalt für sich sprechen zu lassen und auch die Gewandung so anzuordnen, daß

sie sich dieser natürlichen Symmetrie möglichst schlicht einordnet. Und geradeso wie man an archaischen Werken der griechischen Kunst bisweilen noch den geschnitzten Holzstamm zu erkennen glaubt, aus dem das Werk herausgehauen und dem die Arme angefügt wurden, so ist es wieder mit den Anfängen der romanisch-germanischen Frühkunst: auch da sieht man, wie die Gestalt aus dem zur Herstellung des Ganzen benutzten rechtwinkligen Steinblock herauswächst, wie er die Grenze der Ausladung für die Gestalt bildet und alle wagrechten Abmessungen beschränkt.

Aber zugleich sieht man auch, wie der Drang des künstlerischen Schaffens in all diesen archaischen Perioden darauf geht, dieses streng symmetrische Schema, ohne es ganz aufzugeben, etwas freier zu gestalten und mit dem Schein des Lebens zu erfüllen: durch verschiedene Bewegung der oberen Extremitäten, durch Neigung oder Drehung des Kopfes, durch Neigung oder Drehung der ganzen Gestalt — eine Entwicklung, die in zahlreichen Übergängen von dem ganz Schematischen und Lebensarmen, nur im architektonischen Sinne Wirksamen, bis zu solchen Werken führt, welche innerhalb des Formgesetzes überwiegender Symmetrie die vollste Freiheit und Lebendigkeit erkennen lassen. Man denke nur an die geschwungene Linie der Gotik!

Es ist indessen klar, daß diese symmetrische Behandlung der menschlich-tierischen Gestalt den Darstellungszwecken der plastisch-malerischen Kunst unmöglich genügen kann. Sie braucht den Körper nicht bloß als ein architektonisches Gerüst, sondern in Handlung und Bewegung. Und wenn wir uns bewegen, so geschieht das nur sehr ausnahmsweise in streng symmetrischer oder homologer Form, sondern meistens in antagonistischer; während der eine Fuß vorgestreckt wird, bleibt der andere zurück; wird der eine Arm erhoben, sinkt der andere herab. Viele unserer antagonistischen Bewegungen haben einen direkt statischen Zweck: die Erhaltung des Körpergleichgewichts, die dem Ausschlag nach einer bestimmten Richtung entsprechende Verlegung des Schwerpunktes. Die durch Bewegung aufgehobene Symmetrie des menschlich-tierischen Körpers ist uns nun durch Wahrnehmung und Beobachtung so vertraut, daß nicht sie, sondern vielmehr ihr Ersatz durch streng symmetrische Gebundenheit als das Fremdartige erscheint und vielleicht kann man sagen, daß

in der alten Kunst, soweit nicht einfach das Unvermögen bestand, die bewegte Gestalt plastisch oder malerisch darzustellen, gerade der Kontrast einer so gebundenen Haltung gegen das, was man gewöhnlich sah, als wirksam gesucht wurde.

Aus diesem Grunde tritt in der Plastik und ebenso in der Malerei in dem Maße, als beide Künste sich im Sinne einer gesteigerten Illusionswirkung entwickeln, schon bei der Darstellung der einzelnen Gestalt an die Stelle der Symmetrie das ästhetische Prinzip des Gleichgewichts. Die Symmetrie ist ein Gestaltungsprinzip des ruhenden Seins; in ihr überwiegt das statische Moment, das sich in der vollen Homologie zweier durch die Richtungsbestimmtheit getrennter Hälften kundgibt; über die Gegensätzlichkeit der Lage schlägt hier die volle Einheit der Gestaltung, zu einem Ganzen sich zusammenschließend, vor. Das Gleichgewicht ist das Gestaltungsprinzip des bewegten Seins, zu welchem vor allem die menschlich-tierische Gestalt gehört; in ihm überwiegt das dynamische Element, die Freiheit der Bewegung, die sich in der Verschiedenheit in der Lage und Stellung homologer Teile ausspricht, so daß über das Gefühl der Symmetrie die Verschiedenheit überwiegt, jedoch bezogen auf die Einheit des Schwerpunktes und dadurch der Eindruck des Ganzen vor dem Auseinanderfallen und die Gestalt selbst in unserer Vorstellung vor dem Umfallen gesichert wird. Die Einheit, die durch den Ausgleich entgegengesetzter Mannigfaltigkeiten bewirkt wird, nehmen wir bei symmetrischer Gestaltung unmittelbar wahr; bei ponderierter Gestaltung denken wir sie in die bewegte Gestalt hinein. Und auch hier ist eine indirekte oder erweiterte Symmetrie überall mitwirkend. Schon früher wurde ja darauf hingewiesen, daß nicht nur die Werke der Baukunst, sondern ebenso auch die der Plastik und Malerei unter den allgemeinen Begriff der Raumkunst gehören, als ästhetisch wohlgefällige Raumgestaltung angesehen werden müssen. Unter diesen Gesichtspunkt der Raumfüllung und Raumgliederung fallen aber offenbar auch alle diejenigen Lageverschiebungen an einer Gestalt, die dadurch entstehen, daß bei den Bewegungen das Körpergleichgewicht erhalten werden muß. Auch hier, wie bei der einfachen Symmetrie, ist die Natur selbst die große Lehrmeisterin. Die rein mechanischen Zwecke

des Gleichgewichts machen unsere Bewegungen antagonistisch und eben dadurch raumbildend, raumgestaltend. Sie schaffen innerhalb des Raumes, den die Gestalt einnimmt, Ausgleichungen auch fürs Auge; je weiter sich die beweglichen Glieder auf einer Seite von der rein symmetrischen Lage entfernen, um so mehr muß durch entsprechende Lagenveränderung auf der anderen Seite, durch Verschiebungen der Haltung, durch Drehung des Kopfes, ein statisches Gleichgewicht geschaffen werden, das dann notwendig auch zu einem optischen Gleichgewicht wird.

Das ist selbstverständlich eine Forderung, die zunächst erwachsen ist in solchen Fällen, wo Werke der Plastik und der Malerei berufen sind, einen bereits gegebenen Raum auszufüllen und ihm sich anzupassen, wo also die Umrahmung sozusagen früher da ist als das Werk, und plastische und malerische Arbeiten in einem strengeren Sinne als Ornamente höchsten Stiles aufgefaßt werden können. Diese Forderung ist aber auch da berechtigt, wo scheinbar keine derartige Abhängigkeit des plastischen oder malerischen Werkes von einer gegebenen Umrahmung besteht, sondern wo das Werk, als plastisches freistehend, sich nur durch seinen eigenen Umriß gegen seine Umgebung abhebt oder als malerisches sich seine eigene Grenze schafft. Dies scheint zunächst beim Gemälde augenscheinlich. Die Umrahmung eines Bildes oder seine Grenzlinien dürfen nicht als etwas Zufälliges erscheinen, als eine fremde Gewalt, die dem, was da erscheinen und sich aussprechen will, willkürlich ein Ende macht, sondern sie sollen nur als der äußere Ausdruck eines inneren Abschlusses wirken, als eine natürliche Grenze. Das können sie aber nur dann, wenn das Bild „in den Raum hineinkomponiert ist“, wie man, in diesem Falle eigentlich unzutreffend, sagt, d. h. wenn man weder das Gefühl hat, als quelle die Darstellung aus ihrem Rahmen heraus, als werde irgend etwas Wichtiges oder Wesentliches vom Rahmen verdeckt oder abgeschnitten, noch den Eindruck leerer Stellen bekommt, den Eindruck, als sei da die Umrahmung zu groß, als habe die Bildungskraft nicht mehr ausgereicht.

Bei freistehenden plastischen Werken trifft etwas Ähnliches scheinbar nicht zu. Und doch muß es auch da in Anspruch genommen werden. Das freistehende plastische Werk hat keinen Rahmen. Aber unser Auge schafft unwillkürlich mit Benutzung

der wirklich gegebenen und erscheinenden Umrisse einen idealen Rahmen und prüft den wirklich erscheinenden Umriß daraufhin, inwieweit er geeignet sei, in diesem idealen Rahmen ästhetisch zu wirken, d. h. die Vorstellung der Symmetrie und des Gleichgewichts zu erwecken. Das ist keine willkürliche Erdichtung, sondern in der psychologischen Optik, in allgemeinen Gesetzmäßigkeiten unseres Sehens, begründet. Unsere Raumanschauung ist ja durchgehends kein Produkt des ruhenden, sondern des bewegten Auges; indem wir das Auge von einem Punkte zum anderen gleiten lassen, erwächst uns das Bild einer räumlichen Mannigfaltigkeit; die Richtungen unserer Blickpunkte werden Richtungslinien im Raume. Wenn wir nun unser Auge um eine freistehende Gestalt herumbewegen, um den Umriß derselben zu erfassen, so wird sich uns auf Grund dieser optischen Verhältnisse neben dem direkt gesehenen, wirklichen Umriß noch ein indirekt gesehener, ideeller Umriß darstellen, gebildet durch die äußersten Punkte des wirklichen Umrisses, die wir miteinander verbinden, miteinander in Beziehung setzen, aus denen wir so in Gedanken ein geometrisches Gebilde, einen Rahmen, schaffen und in den wir uns das wirkliche Gebilde gewissermaßen hineingestellt denken. Der Punkt, von dem aus gesehen ein plastisches Werk als die schönste und abgewogenste Ausfüllung seines ideellen Rahmens wirkt, ist der eigentliche ästhetische Blickpunkt, der künstlerische Standort für seine Betrachtung. Die ideale, aber fast unerfüllbare Forderung an ein Bildwerk, um welches man sich frei herumbewegen kann, wäre die, daß es von einer möglichst großen Zahl von Standorten aus ästhetisch befriedigend wirke, d. h. den Eindruck eines wohlabgewogenen Raumgebildes hervorbringe. Das wird zwar nur in den seltensten Fällen möglich sein; aber es bleibt stets die Aufgabe des Plastikers, darauf Bedacht zu nehmen, daß ein freistehendes Werk nicht nur von einem einzigen Standorte aus wirke, sondern daß seine Linien, indem sie sich mit dem Wechsel des Standorts verschieben, doch in verschiedener Gruppierung den Eindruck wohlgefälliger Raumfüllung hervorbringen.

Bei malerischen Werken ist der Raum, den sie ausfüllen oder gestalten, von vorne herein durch die Umrahmung gegeben, in die das Bild gefaßt ist. Eben darum, weil ein Bild in Wirklichkeit

nur zwei Dimensionen hat, weil es immer nur Fläche, nicht Körper *ist*, ist hier auch die Wahl des Standortes von Anfang an begrenzter, aber innerhalb dieser Begrenzung auch freier. Zwar ist der natürliche Standort für jedes Bild durch die Richtung des einfallenden Lichts gegeben; aber bei allen Bildern, die nicht auf eine bestimmte Lichtwirkung berechnet, sondern in diffusem Lichte gemalt sind, fällt das weg, und was sie etwa in der dritten Dimension, d. h. in der Tiefe, erscheinen lassen, das erscheint von jedem Standpunkt aus gleich, weil eben auf der Fläche jene verschieden abgestufte Verschiebung der Gegenstände, je nach ihrer größeren oder geringeren Entfernung von dem sich bewegenden Beschauer, nicht stattfindet, die für uns das entscheidende Merkmal wirklich vorhandener Tiefe ist. Eben daraus aber, daß auch die Malerei, obwohl ihren Mitteln nach Flächenkunst, den Schein der Tiefe hervorbringen kann, und daß die von ihr in die Tiefe gezeigten Objekte für jeden Beschauer und von jedem Standpunkt aus gleich erscheinen, folgt für sie die Aufgabe, nicht nur zweidimensionale Räume mit dem Schein von Dingen und Gestalten wohlgefällig zu erfüllen.

In der äußeren Umgrenzung oder Umrahmung eines Bildes oder eines Reliefs, in seiner Umrißlinie als solcher, herrschen einfache geometrische Verhältnisse vor — selbst dann noch, wenn ein Bild oder ein Relief in einen bestimmten architektonischen Raum hineinkomponiert ist, der aus anderen Gründen, aus Gründen der Konstruktion oder Dekoration, komplizierter gestaltet ist, so daß seine Umrißlinie in einem größeren Ganzen selbständige Bedeutung hat. Die Umrahmung hat vor allem abzuschließen, hat eine Ruhe, eine stille Zone zu schaffen zwischen der umgebenden Wandfläche und dem Bilde. Sie faßt zusammen, sie steigert die Wirkung gerade dadurch, daß sie keine im Bilde stark vorhandene Farbe, geschweige denn ein Motiv wiederholt. Einzelne Künstler, wie *Klinger*, *Thoma*, L. v. *Hofmann*, haben Rahmen selbst hergestellt und in die malerische Behandlung mit einbezogen.

Es wurde bisher vorwiegend von der einzelnen Gestalt gesprochen, die Gegenstand plastischer oder malerischer Darstellung ist, und es wurde die Art und Weise deutlich zu machen gesucht, wie hier das Symmetriegesetz wirksam werde. Es ist aber klar,

daß dieses Gesetz noch viel bedeutungsvoller werden muß, wenn es sich um eine Mehrheit von Gestalten handelt, die in einem bestimmten Raumabschnitt dargestellt wird. Aus dem Begriff der R e i h e wurde das Symmetrieprinzip ursprünglich entwickelt. Es muß auch da in erster Linie daran erinnert werden, daß sich das Gefühl für das ästhetisch Wirkungsvolle, für das Wohlabgewogene und Gegliederte einer plastischen oder malerischen Komposition, zunächst an dem Zusammenhang entwickelt hat, in welchem Plastik und Malerei mit der Architektur standen; daß beide eher strenge Raumkunst gewesen sind, bevor sie frei darstellende Kunst geworden sind.

Die Plastik des Altertums entwickelte sich als Kompositionskunst an zwei hochbedeutsamen, räumlich streng gebundenen Aufgaben: an der Schmückung der Friese und an der Füllung der Giebelfelder; und die Schmückung der Friese wiederum stellte wesentlich verschiedene Aufgaben, je nachdem es sich um die Füllung der abgegrenzten, zwischen den Triglyphen wiederkehrenden Metopentafeln oder um die Verzierung des sich in ungebrochener Fläche hinziehenden jonischen Frieses handelte.

Am unmittelbarsten erzog natürlich das streng symmetrische Gebilde des Giebelfeldes zu einer Kompositionsweise, die sich in ihren allgemeinen Linien diesem Gebilde anschloß, einen kulminierenden Mittelpunkt besaß, der den gemeinsamen Richtpunkt für die zu seinen beiden Seiten angeordneten Gestalten bildet und naturgemäß dazu führt, auch diese Gestalten zwar nicht im Sinne einer strengen Symmetrie, aber doch einer gewissen, dem Auge deutlich fühlbar werdenden Homologie, in einem gewissen Gleichgewicht der Linien und Bewegungen durchzubilden. Die Aufgabe, die hier dem Plastiker als Raumkünstler gestellt wurde, war eine der edelsten: es galt, die größte Gebundenheit mit der vollsten Freiheit auszunutzen, in der Linienführung des Ganzen eine freie Symmetrie walten zu lassen, so daß die beiden durch Richtungsbestimmtheit kontrastierenden Hälften als ähnlich, als vollkommen zusammenstimmend und doch nicht als einfache Wiederholung wirken, und zugleich die Anordnung so zu treffen, daß für das Auge keine leeren Räume, keine Risse und Spalten entstehen, sondern eine unmittelbare Überleitung von einem Gebilde zum anderen stattfindet.

An verwandten, wenn auch freilich nicht so großartigen und nicht in diesem Grade lebenweckenden Aufgaben ist dann auch die Plastik des Mittelalters herangewachsen. An die Stelle des Giebelfeldes beim antiken Tempel tritt hier die Fläche des sogenannten Tympanon, d. h. des über ein Portal gespannten Rund- oder Spitzbogens. Hier kann nicht mehr die einzelne Figur verwendet werden, die keine Ausfüllung dieser Fläche geben würde, sondern hier treten meist figurenreiche, größere Kompositionen hervor. Nicht alle der zahlreichen Werke dieser Art, die das Mittelalter geschaffen hat, können als wirkliche Lösungen des Problems im Sinne des früher festgestellten Begriffs der Raumkunst bezeichnet werden. Denn manche Arbeiten fassen ein solches Bogenfeld nicht als einen künstlerisch zu gestaltenden Raum, sondern nur als einen Platz, auf dem man eine Anzahl von Darstellungen anzubringen hat; sie drängen in kleinem Maßstab der Figuren das Verschiedenste zusammen und gelangen über dieser Mannigfaltigkeit zu keinem einheitlichen Aufbau innerhalb des gegebenen Rahmens, zu keiner regelmäßigen Gliederung. Andere Werke dagegen haben eine solche Bogenfüllung sehr fein als eine einheitliche Raumgestalt aufgefaßt und zur Darstellung von einheitlichen, in sich gegliederten Vorgängen verwendet, welche durch den Raum, in den sie gedacht sind, unmittelbar die Anleitung zu einer Verbindung von symmetrischer und kulminierender Wirkung empfangen.

Einen großen erziehlichen Einfluß auf das symmetrische Formgefühl in Plastik und Malerei, dessen Spuren lange nachwirken, übte insbesondere die in der gotischen Periode aufkommende Gestaltung des Altars aus. Mit den gewaltigen und in lichte Höhen emporstrebenden Innenräumen, welche der gotische Stil schuf, wuchsen auch die Altäre in die Höhe: aus dem einfachen „Tisch des Herrn“ wurde ein im Sinne des ganzen Baues durchgebildetes, seine Architekturformen selbständig wiederholendes Bauwerk; in durchbrochener Arbeit, mit Türmchen und Fialen hinter dem Altartische sich erhebend und in der ganzen Breite des Altars eine Fläche bietend, die Raum für malerische und plastische Darstellung bot. Man gewann insbesondere durch das Öffnen der Flügel das so wichtige Raumschema des Triptychons, das in der Kompositionskunst des Mittelalters die-

selbe Rolle spielt, wie das Giebelfeld des Tempels. Der dreigeteilte Raum, das Mittelfeld von übergeordneter Größe und Bedeutung, trägt in sich die Aufforderung zur Darstellung eines gegliederten Zusammenhanges, einer Gruppe von Vorgängen, die eine innere Einheit bilden, und die diese innere Einheit auch in der Art, wie sie in das gemeinsame Raumschema eingeordnet sind, zur Anschauung bringen. Durch die Einrichtung von Doppeltüren (manchmal sind es sogar doppelte Flügelpaare), die diesen Darstellungen vorgelegt werden konnten, wurde diese Fläche der Altarwand vervielfacht und es ergab sich auf diese Weise sowohl für die Malerei als für die Plastik eine Fülle von Aufgaben.

Namentlich die Malerei ist diesseits der Alpen in der gotischen Periode ganz überwiegend auf diese Dekoration der Flügelaltäre angewiesen gewesen, da das architektonische Grundprinzip der nordischen Gotik, tunlichste Durchbrechung und Auflösung der Wand, ihr die größten und dankbarsten Aufgaben, die Dekoration größerer Flächen, fast durchwegs entzog. Aber diese an den architektonischen Aufbau der Altäre sich anschließende Kunstübung ist für Plastik und Malerei eine treffliche Schule gewesen; an ein strenges Raumschema gebunden, der Architektur des Altares sich ein- und unterordnend, gewann sie die Fähigkeit, einer zugleich mannigfaltigen und doch schöngegliederten Komposition, die dann auch in der Folge, als sich namentlich die Malerei selbständig zu machen begann, noch den wohltätigsten Einfluß geübt hat. Das größte Werk dieser Art ist der berühmte Genter Altar des Hubert van Eyck; in seinem Aufbau und seiner Kompositionsweise diese Entwicklung der gotischen Altarmalerei abschließend und in ihrer höchsten Vollendung zeigend, während er zugleich technisch, sowohl was das eigentlich Malerische als die Zeichnung betrifft, ein neues Zeitalter der malerischen Kunst eröffnet.

Auch die italienische Kunst zeigt den tiefgreifenden Einfluß jenes Raumschemas, das durch die Altarwand und ihre architektonische Gliederung gegeben war. In unzähligen Variationen zieht sich das Motiv der Santa Conversazione oder der Madonna in trono mit Heiligen durch die italienische Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts; es ist, abgesehen von dem Inhalte, der Darstellung schöner Menschlichkeit, in immer reicherer Durchbildung

der Formen, in immer feinerer Ausgleichung koloristischer Gegensätze, vor allem ein ästhetisches Raummotiv, beruhend auf den bekannten Grundgesetzen der ästhetischen Raumgestaltung, der Kulmination in Verbindung mit dem Symmetrieprinzip und der Mittellinie, beides in der freien Form, wie sie die entwickelte Darstellung der menschlichen Gestalt in der Fülle des Lebens allein zuläßt.

Es ist aber nicht nur symmetrische Gestaltung einer Fläche, einer Schauseite, sondern zugleich Gestaltung eines Raumes im absoluten Sinne, d. h. eines dreidimensionalen Gebildes. Alle Malerei ist im streng realistischen Sinne nur Dekoration einer Fläche und hat damit angefangen; aber alle Malerei strebt dahin, diese ihre natürliche Bindung an die Fläche zu überwinden und Raumkunst in höherem Sinne zu werden, d. h. auf der farbigen Fläche mit Benutzung der Gesetze der Perspektive, der Überschneidung der Linien und der Luftabtönung die Tiefe zur sinnlichen Anschauung zu bringen, auf einer Ebene, der Bildfläche, Gestalten und Dinge, die in verschiedenen Ebenen hintereinander liegen, erscheinen zu lassen. Dies muß nicht notwendig in der Art erfolgen, daß in der Erscheinung dieser Tiefe selbst wieder ein symmetrisches Gesetz sichtbar wird: wenn der Maler hinter den Figuren des Vordergrundes eine Landschaft sichtbar werden läßt, so ist hier durch die Natur des Gegenstandes eine eigentliche symmetrische Anordnung ausgeschlossen. Aber es kann bei der Tiefendarstellung auf symmetrische Gestaltung des so erscheinenden Raumes Bedacht genommen werden, und da die Malerei in der neueren Zeit großenteils im Dienste der Schmückung des Altars, also an einer wesentlich architektonischen Aufgabe, herangewachsen ist, so haben die Künstler auch da, wo sie die Bildfläche perspektivisch vertieften, sich vielfach an das architektonische Symmetrieprinzip gehalten. Aus der wirklichen Architektur wird eine gemalte Architektur; um eine Mittellinie herum gruppieren sich homologe Gestalten, auf beiden Seiten in den großen Zügen, in der allgemeinen Linienführung, auch in der Farbenzusammenstellung einander entsprechend und in verschiedenen Ebenen hintereinander angeordnet.

Aber nicht an solchen engeren Aufgaben allein ist die Malerei

Italiens zur Kunst der Raumgestaltung herangewachsen. Niemals ist dort die flächenfeindliche Tendenz der nordischen Gotik zur vollen Herrschaft gelangt. Und vielleicht hat gerade das Gefallen, das man in Italien schon früh an ausgedehnten Wandmalereien gefunden hatte, bei dieser Gestaltung mitgewirkt. Neben den Altarwerken finden wir darum in Italien schon frühzeitig, schon im 13. Jahrhundert, eine Malerei großen Stils, welche ausgedehnte Flächen zu ihrer Verfügung hat und sich zugleich in das System der architektonischen Raumverteilung einzupassen hat. Infolgedessen ist hier beides nebeneinander gewachsen: die Kunst der Beherrschung und malerischen Ausfüllung großer Räume und die Entwicklung der Malerei als Darstellung nicht nur einzelner Figuren und ruhigen, von innen heraus belebten Daseins, sondern auch als Darstellung der mannigfaltigsten Lebensvorgänge.

So hat die ganze italienische Kunst neben dem rhythmisch gegliederten Daseinsbilde, das im Altarwerke wurzelt, zugleich als Wandmalerei sich reich entfaltet: teils in freierer Weise in den großen Wandflächen, welche die italienische Architektur in den Schiffen stehen ließ, teils in einer von Hause aus räumlich gebundeneren Form, wie es die Aufgabe, nicht nur Wände, sondern auch Decken und Gewölbe mit Malereien zu verzieren, mit sich brachte. Eine Schilderung dieser Entwicklung in ihren Einzelheiten gehört nicht in diesen Zusammenhang, sie würde beinahe eine Geschichte der italienischen Malerei bedeuten. Wohl aber muß hier auf den Höhepunkt dieser ganzen Entwicklung im historischen wie im ästhetischen Sinne hingewiesen werden, auf Leonardos Abendmahl und auf die großen Fresken, die Raffael im Vatikan geschaffen hat. Lassen wir beiseite, was über die erreichte Stufe der malerischen Kunst als Naturnachahmung gesagt werden kann, über die Beherrschung und die Durchgeistigung der menschlichen Form, und bleiben wir bei dem Begriff der Raumkunst stehen, so haben wir in diesen Arbeiten die vollendetste Lösung der Aufgabe, auf einer Fläche den Eindruck eines Raumes hervorzubringen und Raum und Fläche architektonisch und mit der Wirkung vollster Symmetrie zu gliedern, ohne doch das Leben und die Freiheit der dargestellten Gestalten im geringsten zu beeinträchtigen und ohne den Schein eines toten,

mit dem Wesen des Malerischen in Widerspruch stehenden Schematismus zu erwecken.

Es wird hier vor allem an die Fresken gedacht, mit denen Raffael die Stanza della Segnatura, das eigentliche Amtszimmer des Papstes, geschmückt hat: das gewöhnlich „Disputa“ genannte Bild, eine Versammlung von bewegten, in lebhaftem Gedankenaustausch stehenden Menschen, um einen Altar versammelt, auf dem das Altarsakrament steht, während in der Höhe ein Halbkreis verklärter Heiliger und Kirchenlehrer, im Mittelpunkte die Gottheit selbst, die unerschütterliche, in der Vergangenheit wurzelnde Gewißheit der Kirchenlehre und den Zusammenhang der Kirche mit den höchsten Geheimnissen veranschaulicht. Ferner das Bild der gegenüberliegenden Längswand, das heute nach einer zuerst im 17. Jahrhundert aufgekommenen Bezeichnung „Die Schule von Athen“ heißt. Beide Titel, sowohl „Disputa“ als „Schule von Athen“, sind irreführend und drücken keineswegs die Meinung des Künstlers und seines Auftraggebers aus. Der leitende Gedanke war vielmehr die bildliche Veranschaulichung der großen Lebensmächte, die nach der Auffassung der Renaissance im Papsttum und in der Kirche zusammenliefen, göttliche und weltliche Wissenschaft; geoffenbarte (oder übernatürliche) und natürliche, d. h. lediglich auf die Vernunft gestützte Erkenntnis. Es war auch hier die Aufgabe, durch die Gruppenbildung, durch die Bewegung und den Wechselverkehr der einzelnen Figuren innerhalb der Gruppen und durch den Aufbau des Ganzen das System der inneren Beziehungen zwischen den griechischen Denkern, wie es der Renaissance vorschwebt, zu sichtbarem Ausdruck zu bringen. Die Anordnung ist so getroffen, daß das ganze Gruppenbild in den zwei auf dem obersten Treppenabsatz unter der Kuppel stehenden und im hellsten Lichte befindlichen Figuren kulminiert, welche die Zentralgestalten der antiken Philosophie, Plato und Aristoteles, darstellen. Fürs Auge, wie für den logischen Gedanken, baut sich diese Kulmination auf zwei Gruppen auf, welche, in sich reich gegliedert und bewegt, die beiden Ecken des Bildes füllen, und von denen jede mit dem Mittel- und Höhenpunkte des Ganzen in Verbindung gebracht ist. Der ganze innere Verlauf der Entwicklung kommt in der Weise zur Darstellung, daß Auge und Gedanke im ganzen von links nach

rechts, von unten nach oben geführt werden; daß links zumeist Idealisten, rechts Realisten, unten mehr die Vorbereitungswissenschaften oder Vorstufen, oben die Philosophie im eigentlichen Sinne oder die abschließenden Systeme in die Erscheinung treten.

Und endlich der „Parnaß“, die Musen um Apollo versammelt, das Dasein des idealen Menschen in dichterischer Gehobenheit, eine Gemeinschaft schöner Wesen in höchster Verfeinerung idealen Genusses. Gerade an den Aufgaben, die Raffael hier von seinen kirchlichen Auftraggebern gestellt wurden, konnte sich der Stil, der aus der Verschmelzung der Daseinsbilder mit dem großen Wandbilde hervorgewachsen war, bewähren.

Und geradeso wie auf den „Santa Conversazione“ genannten Bildern vielfach in irgendeiner Form neben den heiligen Idealgestalten Menschen der unmittelbaren Gegenwart, Zeitgenossen des Malers, mit dargestellt oder auf Bildern aus der heiligen Geschichte in realistischer Auffassung zu Zuschauern oder Mithandelnden gemacht werden, so hat Raffael auch in diesen großen Gedankenkompositionen das Zeitgenössische mit dem Historischen, das Individuell-Persönliche mit dem Ewigen oder Symbolischen, verknüpft. So hat man auf der „Disputa“ sowohl Dante und Savonarola, als auch Bramante erkannt. (Der auf das Geländer gestützte kahlköpfige Mann mit dem Buch.) Und in der „Schule von Athen“ hat Raffael in der Gestalt des Jünglings mit den weichen, sanften Zügen, den langen, blonden Haaren, dem weißen, wallenden Mantel, der zwischen Pythagoras und Parmenides die Stufen hinanschreitet, den Neffen des Papstes Julius II., Francesco Maria della Rovere, dargestellt und in dem fröhlichen Knaben, der nach überstandener Lektion dem Grammatiker den Rücken kehrt und sich anderweit umsieht, Federigo II. Gonzaga, damals zehnjährig, abgebildet.

Die Aufgaben, die hier zu lösen waren, scheinen ja eigentlich unmalerisch, ja fast unmöglich; es galt darzustellen die Bedeutung der Messe für die katholische Kirche, den Begriff der Gemeinschaft der Heiligen im Himmel und auf Erden, den inneren Zusammenhang der griechischen Philosophie in ihren Hauptvertretern und Hauptrichtungen, also eigentlich rein geistige Vorgänge, ganz abstrakte Begriffe. Aber diese Aufgaben, an denen die meisten modernen Maler schmählich scheitern müßten, waren

hier durch die Entwicklung des Daseinsbildes und der architektonischen Gestaltung der Raumform im Bilde vorbereitet. Man hatte gelernt, die einzelne Gestalt, auch wo sie nicht direkt an einer Handlung teilnahm, mit innerem Leben zu erfüllen und durch das Bild der Raumornamentik bestimmte Wirkungen hervorzubringen. Und so entstanden diese Meisterwerke künstlerischen Aufbaus, die mit strengem Festhalten am malerischen Symmetrieprinzip, d. h. am Gleichgewicht der um eine Mittellinie gruppierten Massen, eine unvergleichliche Größe und einen Schwung bei jeder einzelnen Gestalt und dabei eine durchaus festgehaltene Beziehung der einzelnen Gestalten zueinander zeigen: eine malerische Raumkunst, die man ihrer Gesamtwirkung nach nur mit den Interieurs der großen Kathedralen vergleichen kann. Das wird vielleicht im ersten Augenblick paradox erscheinen; es ist aber in vollem Ernst gemeint.

Man nehme den Blick in ein solches Interieur als dasjenige, was er ja neben dem Räumlichen im absoluten Sinne a u c h ist: als Bild, und man nehme solche Bilder als dasjenige, was sie neben einer Fläche a u c h zu sein scheinen: als Tiefe; man nehme die einzelnen Gestalten eines Bildes nicht als Charaktere, als geistige Individualitäten (was sie ja als gemalte n i c h t sind, da sie sie nur symbolisieren), sondern einfach als Raumteile und Raumgliederungen, welche zugleich als Kräfte wirken und zueinander in Beziehung gesetzt sind; man nehme auf der anderen Seite dasjenige, was einen Innenraum begründet: die gegliederten Stützen und Pfeiler, reihenförmig in die Tiefe verlaufend, einem gemeinsamen Hintergrund als Abschluß zustrebend, ebenso durch die gemeinsame Beziehung zur Decke, ihren Spannungen und Wölbungen verbunden — so ergibt sich offenbar für jeden, der die hier geforderte Abstraktion zu vollziehen imstande ist, der Einblick in eine beiden Künsten gemeinsame Gesetzmäßigkeit, deren Erkenntnis um so schlagender und überraschender wirkt, je größer auf der anderen Seite sicherlich die Unterschiede zwischen Architektur und Malerei, zwischen einer überwiegend frei erfindenden und einer überwiegend nachahmenden, zwischen einer nur symbolisierenden und einer direkt darstellenden, zwischen einer Phantasiekunst und einer Illusionskunst sind.

Bei dem vergleichenden Studium dieser Daseinsbilder, deren sowohl in der nördlichen als in der südlichen Kunst Hunderte, ja Tausende gemalt worden sind, und in denen sich insbesondere die italienische Kunst zu den herrlichsten Leistungen emporgehoben hat, drängt sich für ein vergleichendes Studium unwillkürlich der Gedanke auf, daß wir da lebendige Architekturen vor Augen haben, wie in den symmetrisch und zugleich farbig durchgebildeten Innenräumen versteinerte Bilder. Solche Darstellungen, die mit Hilfe perspektivisch angeordneter Figuren die Bildfläche in eine Raumanschauung verwandeln, wirken wie architektonische Gebilde einer in der Wirklichkeit unmöglichen, aber ungemein herrlichen Art, nämlich als solche, welche dem Auge in einem und demselben Akte und in einem gleichzeitigen Eindruck eine in sich gegliederte Schauseite und den perspektivischen Anblick in einen Innenraum darbieten — ein Vorzug, den die Architektur als Raumkunst dadurch wieder wettmacht, daß sie uns nicht bloß den Schein der Tiefe, sondern die Tiefe selbst als geschlossenen Raum gibt, und daß sie vermöge ihrer Dimensionen den durch nichts zu ersetzenden Eindruck der wirklichen Größe gewährt. Deutlicher als an einem anderen Punkte sieht man hier die wesentliche Einheit der Raumkünste und der ihre ästhetischen Wirkungen beherrschenden Gesetze. Die tragenden, stützenden, spannenden Glieder der Architektur wirken wie erstarrte, lebendige Kräfte und die in ruhiger Haltung um einen idealen Mittelpunkt gescharten, untereinander und zu diesem in Beziehung gesetzten Figuren wie lebendig gewordene Stützen und Pfeiler, die ein Gewölbe tragen und einen Raum gestalten helfen.

Um den hier vertretenen Gedanken der Begründung eines gewissen Teils der ästhetischen Wirkungen auf allgemeine Formgesetze ganz zu verstehen, ist es durchaus notwendig, daß man sich auch Werken der malerischen Kunst gegenüber daran gewöhne, von dem Inhalt des Dargestellten und den Gedanken, die dieser Inhalt anregt, zu abstrahieren und das Bild eben nur als Bild (oder genauer gesagt, als künstlerische Raumgestaltung) auf sich wirken zu lassen. Es soll damit natürlich nicht gesagt sein, daß dies etwa der einzige Gesichtspunkt sei, unter dem man Bilder zu betrachten habe, denn natürlich fügen sich nicht alle malerischen Werke einer solchen Betrachtung mit gleicher Leichtig-

keit. Je mehr in einem Werke das sogenannte „rein Malerische“ überwiegt, je mehr Komposition und Zeichnung zurücktreten und die Farbe zur Hauptsache wird, um so mehr tritt an die Stelle solcher architektonischen Raumwirkungen ein freies Spiel von Gegensätzen, die unter sich nicht mehr in räumliches Gleichgewicht gebracht sind, sondern nur durch die Einheit der Farbe und Stimmung zusammengehalten werden.

Also nicht als absolutes Gesetz malerischer Darstellung, aber als eine Anweisung zur Erzeugung großartiger Wirkungen da, wo die Malerei vorzugsweise als Raumkunst zu wirken hat, darf man diese Übertragung des architektonischen Symmetrieprinzips ins Malerische wohl betrachten. Als solche hat sie auch immer gewirkt. Die historisch-literarischen Beziehungen, die Raffael auf den beiden großen Bildern der „Disputa“ und der „Schule von Athen“ angebracht, und die nicht er ausgeklügelt hat, sondern die ihm von seinen gelehrten Auftraggebern suggeriert worden sind, sind bald unverständlich geworden. Schon ein Menschenalter später wußte man in Rom nicht mehr, wer eigentlich auf dem Bilde dargestellt sei; Pythagoras nahm man für den Apostel Matthäus, Plato und Aristoteles für Petrus und Paulus. Erst moderne Gelehrsamkeit hat diesen ganzen Beziehungsreichtum wieder herausgeklaubt. Es soll natürlich nicht geleugnet werden, daß ein Bild wie die sogenannte „Schule von Athen“ noch einen Reizzuwachs für denjenigen empfängt, der die optisch-malerische Charakteristik der einzelnen Figuren und die Art und Weise, wie sie gegeneinander gestellt und in Beziehung gebracht sind, in historische und logische Verhältnisse der einzelnen Denker und der von ihnen vertretenen Richtungen zueinander zu übersetzen imstande ist. Diese Aufgabe hat gerade bei einem Bilde, dessen ganzer Aufbau soviel Gelehrsamkeit, soviel Vertrautheit mit dem Gedankengehalt und mit der anekdotischen Überlieferung der antiken Philosophiegeschichte, wie sie namentlich von Diogenes Laërtios überliefert ist, voraussetzt, den Scharfsinn stark gereizt, und es gibt eine ganze Literatur, welche sich mit der bis ins einzelnste gehenden Deutung dieses Bildes befaßt.

Aber die Bewunderung des Bildes in Aufbau und Gliederung ist davon ganz unabhängig geblieben und an diesen Meisterwerken hat sich die monumentale deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts ent-

wickelt und ihr Prinzip der künstlerischen Raumgestaltung auf zum Teil neue Aufgaben angewendet, wie sie namentlich Kaulbach in seinen großen Historienbildern im Treppenhause des Berliner Museums zu lösen hatte. Diese ehedem vielbewunderten, heute von einer ganz anderen Zielen zustrebenden Kunst mißachteten Bilder zeigen das Prinzip der freien malerischen Raumgestaltung auf der Fläche wie in die Tiefe verlaufend, in welchem die italienische Renaissance gipfelt, in seiner vollsten Ausbildung. Die vorzüglichsten dieser Arbeiten (Turmbau, Hunnenschlacht, Kreuzzüge) verbinden mit einer Anordnung, welche die Prinzipien der freien Symmetrie und der Kulmination ins Malerische umsetzt, einen Zug, welcher sie über jene Raffaelschen Arbeiten hinaushebt, mögen sie auch in bezug auf die absolute Durchbildung jeder einzelnen Gestalt, in bezug auf die Erfüllung der Muskulatur und Gewandung mit dem Schein des vollsten wirklichen Lebens hinter Raffael zurückbleiben. Es ist dies die in das strenge architektonische Raumschema der Komposition hineingezauberte Fülle der Bewegung, die sich namentlich auf dem Bilde der Hunnenschlacht bis zum Unheimlichen, Geisterhaften steigert — ein Bild, das der Kontrast dieser leidenschaftlichen und mit den Mitteln der höchsten Kunst dargestellten Bewegung mit dem strengen Kompositionsprinzip, welches die Darstellung vor einem wüsten Zerflattern schützt und innerhalb der reichsten Mannigfaltigkeit die Einheit wahrt, zu einem der größten Meisterwerke stilvoller Kunst macht.

7. Das Malerische. — Die perspektivischen Wirkungen. — Architektur und Malerei

Die Symmetrie erweist sich der vergleichenden Betrachtung als ein wahres Fundamentalgesetz der ästhetischen Wirkung, weil jede Aufhebung oder Verletzung derselben überall unbedingt abstoßend wirkt, wo überhaupt ein einheitliches Ganze zur Erscheinung kommen soll. Dies gilt am allermeisten von der zweiten Form der absoluten Symmetrie, dem korrespondierenden Wechselverhältnis zweier homologer Hälften. Man stelle sich ein Gebilde vor, welches zur rechten Hälfte aus einem männlichen, zur linken aus einem weiblichen Körper bestünde, oder eine Säule,

welche halb dorisch und halb jonisch wäre, oder einen Turm, auf der einen Seite gotisch, auf der anderen romanisch, eine Schauseite, bei welcher rechts der Mittellinie ein anderes Gestaltungsprinzip angewendet wäre als links derselben oder überhaupt gar keine Mittellinie erkennbar wäre; einen Innenraum, in welchem die zu beiden Seiten der Achse gelegenen Raumformen und Raumgliederungen einander nicht entsprächen, oder ein Gemälde, auf der einen Seite mit ungebrochenen kräftigen, primären und sekundären Farben, auf der anderen in sanft abgetöntem Clairobscur — so ist einleuchtend, daß das alles ganz unerträgliche, abscheuliche Gebilde, wahre Wechselbälge gäbe; man würde statt der Grundvoraussetzung aller ästhetischen Wirkung, der Einheit in einer sinnlichen Mannigfaltigkeit, den Eindruck eines chaotischen Durcheinanders, den Eindruck des Zusammengewürfelten, des Nichtzusammengehörigen, empfangen, sich verletzt und beunruhigt, aber nicht erhoben und geklärt fühlen. Aber auch wenn man solche extreme Fälle beiseite läßt, die ja selbstverständlich nur zur Verdeutlichung konstruiert, aber nicht wirklich sind, so bleibt es keinem Zweifel unterworfen, daß insbesondere im Gebiete der Architektur der Verzicht auf symmetrische Raumgestaltung zunächst allemal ein ästhetisches Manko bedeutet, das nur unter gewissen Umständen durch andere Wirkungen, die wir kurz „malerische“ nennen wollen, ausgeglichen werden kann.

Der Mangel der Symmetrie wird um so weniger empfunden, je mehr die nicht symmetrischen Raumgebilde als selbständig erscheinen. Gerade die Beispiele, von denen eben die Rede war, sind geeignet, das gut zu illustrieren. Der unausgeführte Turm des Straßburger Münsters wirkt viel störender als der unausgebaute Turm zu St. Stephan in Wien, weil die beiden Türme des Straßburger Domes in die Kirchenfassade selbst hineinverbaut sind, und diese auf die Symmetrie ihrer großen Kulminationslinien hin erfunden ist. Die Türme von St. Stephan stehen seitwärts an der Verbindungslinie von Langschiff und Chor; die Gesamtanlage, die natürlich auch hier als eine symmetrische gedacht ist, kann wegen Mangels eines genügend entfernten Standortes nicht überblickt werden; die Folge ist, daß der ausgebaute Turm, schon durch seine überragende Höhe, ganz abgesehen von

der Feinheit seiner Durchbildung, auch in der Vorstellung viel mehr Aufmerksamkeit erregt als der steckengebliebene, und als ein relativ selbständiges Bauglied, nach Art der italienischen Kampanile, für sich ästhetisch wirkt. Gerade diese in Italien so weit verbreitete und durch alle Stile sich hindurchziehende Form der Anlage, ist zunächst sehr gut geeignet, uns die Bedingungen zu veranschaulichen, unter denen die Aufhebung des Symmetriegesetzes in der Architektur ästhetisch brauchbar sein kann.

Dieses Moment der relativen Selbständigkeit ist das entscheidende, wo es sich um die Möglichkeit eines ästhetischen Zusammenwirkens von unter sich verschiedenen und nicht symmetrisch gestalteten Gebilden, um eine malerische Wirkung, handelt. Diese Selbständigkeit muß empfunden werden, sei es durch räumliche Trennung der einzelnen Anlagen, sei es durch die nach außen sich kundgebende Verschiedenheit des Zweckes.

Was bei St. Stephan gewissermaßen durch den Zufall der allmählichen Entstehung dieses Bauwerks und das Wachstum seiner Umgebung herbeigeführt worden ist, das hat Dienzenhofer in Prag an der St. Nikolauskirche absichtlich und mit feinster Berechnung einer bestimmten Wirkung im Straßen- und Stadtbilde herbeigeführt. Dieser Bau im reichsten Barockstil hat eine Kuppel vor der Chorapsis und an der rechten Ecke neben dem Chor einen Turm, ungefähr zur gleichen Höhe wie die Kuppel emporgeführt. Dieser Turm wirkt perspektivisch, gewissermaßen als Ankündigung der Kirche von ferne in dem Straßenprospekt, der von der Karlsbrücke zur Langseite läuft und in dem die Kuppel unsichtbar wird; die Kuppel dominiert, den Turm verdeckend, den Anblick von der entgegengesetzten Seite; beide Raumgebilde ergänzen also einander in der Gesamtwirkung.

Unter diesen Voraussetzungen muß man sagen, daß bei größeren Anlagen, Schlössern, Palästen, Klöstern, die freie malerische Anordnung und Gruppierung der einzelnen Bauteile oft einen ungleich größeren Reiz besitzt als eine nach dem Symmetriegesetz geschaffene Anordnung des ganzen Grundplanes und des Aufrisses. Man vergleiche z. B. die, was strenge Symmetrie der Gesamtanordnung betrifft, unübertroffen dastehenden großen Schloßanlagen der absoluten Fürstenmacht im 17. und 18. Jahr-

hundert: Versailles, Schönbrunn, Schleißheim, Nymphenburg, mit dem Reize von Anlagen, wie sie aus dem älteren Burgen- und Schloßbau herausgewachsen sind, und bei denen oft nicht nur der Zufall der Entstehung der einzelnen Bestandstücke zu verschiedenen Zeiten an Stelle einer symmetrischen Anlage ein Konglomerat gesetzt hat, sondern bisweilen schon in der ersten Anlage eine freie Mannigfaltigkeit an Stelle der symmetrisch gebundenen gesucht wurde.

Das ästhetisch Wirksame einer solchen Mannigfaltigkeit ist teils in verschieden abgestufter Luftperspektive der Reichtum an Linien und Formgebilden, welcher das Auge beschäftigt, teils die andere Art der Einheit: das Zusammenpassen der einzelnen Gebilde, das Gesetz der Harmonie; sie müssen sozusagen die nämliche Sprache reden in bezug auf die Form, sie müssen in bezug auf die rein malerische Wirkung zusammengestimmt sein, eine gewisse gleichmäßige Patina haben. Für die malerische Wirkung einer antiken Akropolis würde ein dazwischen gestellter gotischer Bau genau so störend sein, als wenn wir uns etwa die Stadtmauer einer Stadt wie Rothenburg von einem Säulentempel durchbrochen denken; und wiederum nichts störender für die ästhetische Wirkung derartiger im ganzen unsymmetrischer Komplexe, als wenn in ihnen alte und neue Bestandteile gemischt erscheinen.

In diesen Zusammenhang gehört auch die ästhetische Wirkung der Ruine. Es mag Menschen geben, auf die Ruinen nur als Zeugnisse der Vergänglichkeit und als sentimentale Dichtung wirken. Daneben aber gibt es eine rein ästhetisch wirkende Ruinenschönheit, die außerordentlich bedeutsam ist. In diesem Sinne sind die Trümmer römischer Wasserleitungen in der Campagna künstlerisch wertvoller, als wenn ihr Gefüge unzerstört erhalten wäre; wertvoller im malerischen Sinne des Landschafters, für den eine abgebrochene, sich versteckende und wieder auftauchende Linie künstlerisch mehr Reiz und Spannung enthält als eine ununterbrochen verlaufende.

Hier ist auch die Wurzel der einleuchtenden ästhetischen Gründe, die man gegen den Gedanken einer durchgängigen Restaurierung des Heidelberger Schlosses geltend machen kann. Ein solcher Neubau wäre eine ästhetische Barbarei ersten Ranges.

Nicht darum, weil etwa eine Ruine an sich schöner wäre als ein Ganzes, sondern weil die starken stilistischen Kontraste der einzelnen Bestandteile des Schlosses und namentlich des Schloßhofes durch den Neubau auf das stärkste herausgearbeitet werden müßten, während sie jetzt durch den Ruinencharakter wunderbar ausgeglichen und dadurch erst zu einer Einheit der Wirkung gebracht sind. Der Otto-Heinrich-Bau und der Friedrichs-Bau sprechen eine sehr verschiedene Sprache. Der eine ist vergleichsweise still, fein und zurückhaltend. Er verkörpert den italianisierenden Humanismus in Deutschland. Der Friedrichs-Bau dagegen ist ein derber, robuster Geselle. Er verkörpert die Zeit vor dem Dreißigjährigen Krieg mit ihrer Übersaftigkeit, der dann der große Aderlaß folgte. Wenn man so beobachtet, wie all seine Glieder sich drängen und überschneiden, hat man den Eindruck, als sei das ein Gewühl, wo alles die Ellbogen einstemmt, um sich Platz und Luft zu verschaffen. Die Unterschiede zwischen den beiden Bauten bedeuten ästhetisch eine gellende Dissonanz. Die Jahrhunderte und die teilweise Zerstörung haben sie gemildert und zu einer harmonischen Gesamtwirkung gebracht. Wollte man aber jeden Bau heute nach seinen eigenen Stilanforderungen ausbauen, so würde das Gesamtresultat eine wahre Janitscharenmusik werden, ohne imposante architektonische Gesamtwirkung. Die Kontraste wären einfach unberechenbar.

Das gleiche Bedürfnis nach Überwindung der reinen Symmetrie hat auch die Baukunst des 16., 17. und 18. Jahrhunderts bei sehr großen Anlagen empfunden, die eine bedeutende horizontale Ausdehnung notwendig gemacht haben. Der italienische Renaissancepalast verzichtet vielfach auf Symmetrie und Kulmination. Selbst die Giebelform überläßt er, nach antikem Vorbild, der religiösen Architektur, der Kirche. Sein Typus ist die in kontrastierenden Geschossen sich aussprechende Säulen- und Bogenreihe mit mächtig ausladendem, geradlinigem, in horizontaler Reihe angeordnetem Gesims. Ein Herausarbeiten der Mittellinie oder des Mittelteils findet nicht durch Kulmination statt, sondern nur auf dem Wege der Profilierung, durch ein gewisses Hervortreten in Grundlinie und Aufriß. Oft nicht einmal das. Viele der großen Palastfronten der italienischen Re-

naissance halten streng an dem Prinzip der geradlinigen Reihenbildung fest. Es liegt aber in der Natur der Sache, daß dieses Verfahren bei Anlagen, die eine bedeutende Ausdehnung der Horizontallinie eines Baues erfordern, zu einer unerträglichen Monotonie führen müßte. Würde man dieser Monotonie nur dadurch abhelfen, daß man in der Horizontallinie ein Mittelglied schafft, das sich durch mehr oder minder kräftige Kulmination auszeichnet, so würden die zu beiden Seiten dieses Mittelgliedes verlaufenden Horizontallinien des Abschlusses entbehren, mehr als bloße Anhängsel, denn als selbständige, in sich abgeschlossene Teile des ganzen Baues erscheinen; deshalb die Tendenz bei solchen großen Anlagen, eine durchgebildetere Symmetrie und eine reichere Vermittlung von Gegensätzen in der Weise zu gewinnen, daß die Endpunkte der Horizontalen ebenfalls selbständig gestaltet und mit eigener, wenn auch relativ untergeordneter Kulmination versehen werden.

Die schönsten Kombinationen symmetrischer Anordnung mit malerischen Reizen bieten vielleicht die großen englischen Schloßanlagen des 16. Jahrhunderts, z. B. Hatfield House mit zwei, vom Mittelteil gegen den Garten vorspringenden Flügeln, deren Fronten streng symmetrisch sind und an beiden Ecken von Türmen kulminiert werden; dann Aston Hall, Birmingham, ähnlich, nur daß hier die Turmkulmination in die Seitenfront des vorspringenden Flügels gestellt ist.

Als eine Zwischenform zwischen der strengen Durchführung des Prinzips der symmetrischen Kulmination, mit seinen wechselnden, aber genau sich entsprechenden Hebungen und Senkungen, dessen Ausgestaltung von den einfachsten zu den kompliziertesten Formen hier verfolgt wurde, muß man jene Anlagen betrachten, welche zuerst der romanische Kirchenbaustil mit Vorliebe und Virtuosität ausgebildet hat: Anlagen, welche nicht nur die Schauseite in Türmen kulminieren lassen, sondern solche Kulminationspunkte auch über der Kreuzung von Mittel- und Querschiff oder zu beiden Seiten des Chors emporsteigen lassen oder über der Vierung eine Kuppel, einen Turm errichten, welcher oft nicht nur bis zur Höhe der Türme emporgeführt wird, in welchen die Schauseite kulminiert, sondern diese oft mächtig überragt. Die Zahl solcher Anlagen ist sehr groß, und wenn

sie auch im einzelnen viele Variationen aufweisen, so ist das sie beherrschende Formprinzip doch überall das gleiche.

Es fragt sich nun, was man als den inneren ästhetischen Grund dieser Kompositionsweise anzusehen habe, bzw. welche ästhetischen Wirkungen durch sie erzielt werden können. Man könnte vielleicht zunächst daran denken, daß hier eine neue Spielart des Prinzips der symmetrischen Kulmination entgegentrete, darauf berechnet, einerseits das rhythmische Spiel der zwischen den Türmen, also den Eckkulminationen, liegenden Senkung zu bieten und gleichzeitig das Auge zu nötigen, über dieser Senkung, wenn auch in einer anderen Ebene, selbst wieder eine Hebung zu vollziehen, indem es über dem von den Türmen überragten Giebel des Mittelschiffes die Kulmination der Kuppel oder des Vierungsturmes gewahrt, also den Kontrast zwischen diesen Kulminationen und der Mittelsenkung zugleich wahrzunehmen und aufzuheben. Aber die tatsächliche Wirkung der meisten dieser Bauten, wenn man, vor ihrer Schauseite stehend, ihren symmetrischen Aufriß auf sich wirken läßt, würde eine solche Vermutung nicht genügend rechtfertigen. Bei einzelnen Bauten dieser Art könnte man allerdings von einer derartigen Vorstellung ausgehen, z. B. bei dem Dom von Speier. Dieser hat das Problem besonders schön und maßvoll gelöst, indem er die Seitenschiffe als selbständige Raumteile der Schauseite kräftig zur Geltung bringt, die Schauseite durch zwei hinter ihr aus dem Schiff emporwachsende Türme flankieren läßt und zwischen sie einen achteckigen Kuppelturm stellt, der zwar zwischen ihnen eine Senkung bildet, aber gleichwohl den Giebel des Mittelschiffs mächtig überragt und ein kräftiges Gegengewicht zugunsten der Mittellinie schafft. In ganz ähnlicher Weise ist auch die Anlage des Domes zu Worms gestaltet.

Bei anderen Werken aber (und es sind das die bei weitem zahlreichsten) läßt uns dieses Erklärungsprinzip entschieden im Stich. Entweder nämlich geht die vorhin besprochene Aufhebung der Mittelsenkung durch eine über dem Giebel sichtbar werdende neue Apsis verloren, namentlich bei bedeutender Ausdehnung des Langschiffes und wenn die Kulmination über der Vierung nicht ausreicht, um sie zu überwinden; man sieht dann die Vierungskulmination nur mit einem kleinen Teile ihres Auf-

risses und in starker perspektivischer Verkürzung, so daß man sich schwer entschließen kann, ein solches optisch verkümmertes Gebilde als einen integrierenden Bestandteil der Fassadenwirkung aufzufassen; oder in anderen Fällen schiebt sich diese Vierungskulmination mit einer gewissen derben Körperlichkeit zwischen die Eckkulminationen hinein und gibt dem Ganzen etwas Schweres, Massiges, verengt den reizvollen Luftraum zwischen den Türmen oder füllt ihn ganz aus und kann die Wirkung doch nicht durch den feineren Luftton, den sie bekommt, wettmachen, weil sie eben weiter vom Auge absteht.

Man muß darum den wahren ästhetischen Sinn dieser Anlagen in etwas anderem suchen. Am kürzesten läßt sich dies bezeichnen, wenn man sagt, sie seien für mindestens zwei Augenpunkte komponiert. Den einen, für den sich die strenge Symmetrie der Schauseite mit ihrer Doppelkulmination, Arsis und Thesis, als das Wesentliche und Gewollte ergibt (sozusagen der rein architektonische Augenpunkt), und einen anderen oder vielmehr eine Reihe anderer, für welche die malerische Gruppierung einer Anzahl von Kulminationslinien, die aber alle zueinander durch die symmetrische Gestaltung des Grundrisses in einem ästhetisch gegliederten Verhältnis stehen, das Wesentliche ist. Es ist ganz zweifellos, daß die Baukünstler in vielen Fällen direkt auf derartige Wirkungen hingearbeitet haben.

Das sieht man deutlich schon daraus, daß namentlich im romanischen Stil solche Anlagen nicht selten eine Verdoppelung erfahren: es wiederholt sich die Kuppel auf einem zweiten Kreuzschiffe, das dem Chor vorgelagert wird und verbindet sich noch einmal mit zwei Türmen, so daß für die Ansicht von ferne eine Doppelwirkung, ein wohl abgewogener Gegensatz zweier homologer vertikaler Gruppen, erzielt wird. Ebenso ist in anderen Fällen die Anlage der Kuppel zweifellos auf das Bedürfnis zurückzuführen, in der perspektivischen Seitenansicht der Kirche ein Gegengewicht gegen die einseitige Höhenentwicklung der Türme auf der Schauseite zu gewinnen; oder es soll für die Ansicht des Baues von der Chorseite her eine kräftige Kulminationswirkung in der Mittellinie gewonnen werden; oder es handelt sich überhaupt nur darum, einen reichen Zusammenklang von Formen zu schaffen und weithin sichtbare charakteristische Wahrzeichen

zu bilden. Sie kommen vorzugsweise da vor, wo noch Nachklänge romanischer Bauweise vorhanden sind, wie z. B. am Dom zu Freiburg, der den Chor mit zwei kleineren Türmen flankiert, und beim St. Stephan-Dom in Wien, der als romanischer Bau mit zwei kleineren Türmen an der Schauseite begonnen wird.

Vierungstürme gibt es nur noch vereinzelt (Kathedralen zu Laon und Coutance, Dom zu Regensburg); sie schrumpfen häufig zu dem sogenannten Dachreiter zusammen. Dieser wird dann allerdings in manchen Fällen über dem Giebel des Mittelschiffes aus einiger Entfernung gut sichtbar und wirkt als eine Verstärkung seiner Kulmination und als Ausgleich gegen die Türme mit.

In der Gotik, wenigstens der französischen und deutschen, sind ähnliche Anlagen selten. Die strenge Geschlossenheit, auf welche diese Bauweise ausging, hat sich mit diesen mehr aufs Malerische gerichteten Anlagen nicht vertragen. In England hat sie sich eher behauptet und in Spanien ist die Kathedrale von Burgos ein interessantes Beispiel. In England fehlte eben jene strenge Geschlossenheit, auf die man zugunsten einer größeren horizontalen Ausdehnung der Kathedralen Verzicht leistete. Diese lang hingestreckten Gebäude mit ihren doppelten Querhäusern waren einer eigentlichen Fassadenentwicklung wenig günstig; denn sie konnte unmöglich ein Ausdruck der hinter ihr in so vielen Verzweigungen sich ausdehnenden Räume werden. Darum ist hier die Kulmination der ganzen Anlage von der Schauseite weg verlegt und der Vierungsturm beibehalten, der so als zentraler und zugleich kulminierender Punkt des Ganzen wirkt. Daß gerade mit Rücksicht auf diese Wirkung und um sie nicht zu schmälern, die englischen Baumeister die Fassade zurücktreten ließen, ist ein Zeugnis großen Kunstverstandes.

Wie aber angesichts solcher Kompositionen von einem architektonischen Moment in der Malerei gesprochen werden kann, so läßt sich gerade von der Eigenart aus, wie hier die allgemeinen Formgesetze angewendet werden, auch die architektonische Schönheit in einem neuen Lichte betrachten. Wir haben gesehen, daß die formal-ästhetische Schönheit der Plastik und der Malerei auf einem gewissermaßen verhüllten oder indirekten Walten der Gesetze wohlgefälliger Raumgestaltung beruht: auf einer

Regelmäßigkeit, die fühlbar bleibt, während doch die Fülle und Mannigfaltigkeit der Erscheinung über sie hinausgreift, die hinter dem Reichtum des Lebens und seiner Formen das Gesetz ahnen läßt, ohne es doch in seinem abstrakten Ausdruck in den Vordergrund zu schieben. Gerade auf diesem Kontraste beruht der große Reiz solcher malerischen und plastischen Kompositionen, und er tritt um so mehr hervor, je mehr die gebundene Raumform nicht als ein den Gestalten auferlegter Zwang erscheint, sondern sich aus dem Dargestellten selbst mit Notwendigkeit oder Natürlichkeit ergibt. Aber etwas Ähnliches findet auch im Bereiche der Architektur statt. Auch da bildet dieses Übergreifen der Mannigfaltigkeit bestehender Formen über die sie beherrschende Einheit ein wesentliches Ingrediens ästhetischer Wirkung. —

Alle bisherigen Erörterungen, namentlich über die ästhetische Bedeutung des Symmetrie- und Kulminationsgesetzes, haben die stillschweigende Voraussetzung eines Beschauers gemacht, dessen Standort streng in der Achse eines Raumgebildes liegt, so daß die symmetrische Anordnung der Teile zur vollen Erscheinung kommt. Nun ist aber diese Voraussetzung offenbar selbst künstlich. In noch viel höherem Grade als das plastische Werk ist ja das architektonische körperhaftes Raumgebilde, in dem man sich bewegen kann, um das man sich herumbewegen kann, das je nach dem Standort sein optisches Bild sehr wesentlich verändert und keineswegs, wie das Gemälde, die Raumanordnung, welche es von einem Standorte aus hat, von allen aus beibehält.

In der optischen Wirkung jeder Architektur ist die perspektivische Verschiebung ihrer Teile und ihrer Linien gegeneinander ein gar nicht zu eliminierendes, grundwesentliches Moment. Der optische Eindruck ändert sich um so mehr, je größer die Dimensionen eines Gebäudes werden und je mannigfaltiger die in ihm zur Erscheinung kommende Raumgliederung ist. Es tritt eine teilweise Deckung einzelner Teile durch andere ein, die in Wirklichkeit bestehende volle Symmetrie und Homologie der einzelnen Glieder wird verschoben; Verkürzungen, Überschneidungen mannigfaltiger Art treten an ihre Stelle; wo in Wirklichkeit die strengste Regelmäßigkeit, ein unbedingtes Sich-

Entsprechen, besteht, da scheint eine ziemlich weitgehende Willkür den unmittelbaren optischen Eindruck zu beherrschen.

Diese Verhältnisse, die im einzelnen nicht weiter belegt zu werden brauchen, die jeder Gang an einem Gebäude entlang oder um ein Gebäude herum in der größten Mannigfaltigkeit vor Augen führt, sind nun in der ästhetischen Gesamtwirkung der architektonischen Kunstwerke von der größten Bedeutung. Auf ihnen beruht ein neues Moment der Mannigfaltigkeit, welches den Reiz eines Ineinanderspielens zahlreicher Formen in wohlgegliederter Raumgestaltung noch bedeutend erhöht. Die perspektivische Ansicht sprengt die Regelmäßigkeit des Aufbaus nach symmetrischen Formgesetzen, aber so, daß sie diese Gesetzmäßigkeit, indem sie sie scheinbar überwunden zeigt, doch im Grunde als unverrückbar und auch den freiesten Schein beherrschend, ahnen läßt. Sie regt unser ästhetisches Vermögen, unsere Anschauungs- und Einbildungskraft, zu lebbafter Tätigkeit an, indem sie uns reizt, aus scheinbar widerstrebenden Formgebilden diese Gesetzmäßigkeit zu rekonstruieren, das, was wir unmittelbar wahrnehmen, auf sie zurückzubeziehen; sie verhüllt diese Gesetzmäßigkeit in dem, was sie uns zeigt; sie gewährt das reizvollste Spiel des Kontrastes. Sie umkleidet das streng Gesetzmäßige mit dem Schein des Zufälligen; sie zaubert ein Chaos von Formen und Linien vor unser Auge und gibt uns dabei zugleich in jedem Moment die beglückende Gewißheit, daß wir uns in diesem Chaos nicht verlieren, sondern daß wir Ordnung und Harmonie in dasselbe bringen können. Denn mit den mannigfachen optischen Verschiebungen, welche unsere Bilder von Gegenständen durch die Veränderungen des Standortes erleiden, sind wir durch die gehäuften Erfahrungen unseres Lebens aufs innigste vertraut geworden: w a s erscheint und w i e es erscheint, gibt uns ebenso viele Hindeutungen auf das, was i s t. Die perspektivische Ansicht bedeutet für die scheinbar so viel strengerer Gesetzmäßigkeit unterliegende Architektur das nämliche, was für die mit strengerer Raumgestaltung operierende Plastik und Malerei die lebendige Freiheit der bewegten menschlichen Gestalt, die ja auch allenthalben das Gesetz ihres ursprünglich symmetrischen Baues erkennen läßt, um es in der Bewegung zugleich zu überwinden. Und eben darum sprechen

wir auch mit gutem Rechte von dem Gegensatz der „malerischen" Auffassung eines Architekturwerks zu der rein „architektonischen", die im Aufriß und in der Fassadenzeichnung durchaus die strenge Gesetzmäßigkeit der ganzen Anlage, die durchgehende Homologie und Symmetrie aller einzelnen Teile, zum Ausdruck bringt. Der Maler, der Architekturmaler, würde seine Aufgabe schlecht verstehen, wenn er ein Gebäude streng in der Achse gesehen darstellen wollte; denn gerade die mannigfaltigen Verschiebungen und Verkürzungen der Linien und die damit zusammenhängenden Licht- und Schattenwirkungen machen ein Bauwerk erst in einem höheren Sinne „malerisch".

Daraus ergeben sich aber auch für den Architekten selbst gewisse Anforderungen in bezug auf das künstlerisch Wirksame, sowohl was die Gestaltung des Äußeren, wie auch, was die des Inneren betrifft. Schon bei dem freistehenden plastischen Werke wurde es als eine wesentliche Forderung ausgesprochen, daß es nicht ausschließlich auf einen einzigen Standort berechnet sei, sondern daß sich seine Linien von mehreren Seiten zu einem wohlgefälligen Gebilde zusammenschließen und es seinen „idealen Umriß" gut ausfülle. Diese Forderung bedeutet einem freistehenden Architekturwerk gegenüber, daß es in seinen perspektivischen Ansichten malerisch zu wirken imstande sei, d. h. eine mannigfaltige Gruppierung der zu seinem gesetzmäßigen Aufbau verwendeten Formen herbeiführe, die den Eindruck des Reichtums und der Fülle macht, die das Auge beschäftigt, ohne es zu verwirren. Wo ein Architekturwerk nicht freisteht, sondern nur mit einer Schauseite nach außen zur Geltung kommt, also nicht als Raumgebilde im höheren Sinne, sondern nur als Bildfläche wirkt, da tritt natürlich dieser Gesichtspunkt ebenso zurück wie in der Malerei, da es ja in diesem Falle relativ gleichgültig ist, von welchem Standorte aus die Beschauung stattfindet.

Die größte Pracht perspektivischer Wirkungen bei Anlagen, die nicht von Hause aus malerisch sind, sondern in Grund- und Aufriß auf den strengen Formalprinzipien der Symmetrie und der Kulmination beruhen, hat unstreitig die kirchliche Baukunst des Mittelalters erzielt. Schon wenn man den Grundriß der großen romanischen und gotischen Kathedralen mit dem

Grundriß auch der prachtvollsten Peripteraltempel des Altertums vergleicht, tritt dies deutlich hervor; noch mehr natürlich, wenn man die Vertikalentwicklung dieser Bauten mit ihren Turm- und Kuppelanlagen, mit der Höhendifferenz der Haupt- und Seitenschiffe, mit ihren Strebe- und Stützsystemen ins Auge faßt. Es wurde bereits bei einer früheren Gelegenheit darauf hingewiesen, daß diese Anlagen zum Teil geradezu aus dem Bestreben erklärt werden müssen, bei durchaus festgehaltener Symmetrie des Ganzen die Möglichkeit einer vielfachen Verschiebung der einzelnen Glieder gegeneinander und damit einer reichen malerischen Wirkung zu erzielen. Und es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß ein Teil der außerordentlichen ästhetischen Wirkungen dieser Bauten gerade auf diesem in immer erneuten Formen sich darbietenden Kontrast zwischen der Mannigfaltigkeit der erscheinenden Raumgebilde und der ihnen zugrunde liegenden Gesetzmäßigkeit beruht.

Auch manche der großen Kirchenanlagen des Barockstils haben etwas Ähnliches versucht: den malerischen Zusammenklang von Türmen und Kuppeln von verschiedenen Standpunkten aus in der Vertikalentwicklung, jedoch nirgends mit so glücklichem Erfolg, wie jene ältere Kunst, weil die stützenden Kräfte der Mauer als Gewölbträger hier nicht so nach außen zur Anschauung kommen wie in der mittelalterlichen Baukunst und weil, wo es versucht wird, die Widerlager dieses Stiles (meistens mächtige Voluten) mit romanischen und gotischen Strebern an ästhetischer und malerischer Wirkung nicht zu vergleichen sind.

Dasselbe gilt von den Innenräumen, wie ebenfalls schon ein Blick auf den Grundriß erkennen läßt; ja hier noch in gesteigertem Maße, weil der gesamte Innenraum von jedem Standorte aus als ein Ganzes wirkt, was beim Außenanblick niemals der Fall sein kann. Schon die Kunst des alten Ägypten hat diese Interieurwirkungen im großartigsten Maßstabe angestrebt in ihren, den räumlichen Dimensionen nach ungeheuren Säulensälen, vielschiffigen Anlagen, einen ganzen Säulenwald darstellend; nicht von den Seiten, sondern durch Oberlicht im Mittelgang beleuchtet, und nach beiden Seiten hin in tiefe Dämmerung sich verlierend. Reizvolleres gibt es nicht, als in dem Innenraum einer drei- oder fünfschiffigen Kirche mit Chor-

umgang sich hin und her zu bewegen und in diesem, nach den strengsten Formgesetzen angeordneten Raume die Linien der Raumgliederung gewissermaßen lebendig werden und das freieste Spiel gegeneinander aufführen zu sehen. Dieses beruht auf der durch die zahlreichen Pfeiler oder Säulen, durch ihre Profilierung, die Durchbrechung der Wände durch Galerien und durch die sich durchschneidenden Gewölberippen gegebene Vielheit von Linien, die alle in verschiedenen Ebenen liegen und darum bei jeder Veränderung des Standpunktes ihre relative Lage zu einander verändern. In manchen Fällen wird allerdings diese Wirkung durch die allzu ausgeprägte Vertikaltendenz der gotischen Bauten, welche ein allzu enges Aneinanderreihen der Stützen bedingt, wieder beeinträchtigt; das merkliche Überragen des Mittelschiffes über die Seitenschiffe verengert ja auch in der Höhe den Blick und es ist der eigentümliche Reiz der sogenannten Hallenkirchen, die namentlich unter dem Einflusse des Predigerordens entstanden, daß sie die perspektivische Verschiebung der Träger mit einem freien Überblick des gesamten Raumes zu vereinigen wissen. Dieses malerischen Reizes, der freiesten Beweglichkeit der Linien bei streng symmetrischer Anlage, entbehren zahlreiche Kirchenbauten des 16. und 17. Jahrhunderts, weil die Aufnahme und mächtige Ausbildung des römischen Tonnengewölbes ein vollständig geändertes System der Stützen mit sich brachte; riesige Pfeiler, gewaltige Mauerflächen und wenige, aber große und leicht übersehbare Linienzüge. Dem einheitlichen Eindruck eines derartigen Innenraums als Raumgebilde in toto wächst zu, was solchen Anlagen an malerischen Reizen verloren geht. In diesem Sinne schuf Vignola die Kirche del Gesù, die Hauptkirche des Jesuitenordens zu Rom, mit Einschränkung aller Nebenräume, um einen großen, einheitlichen Hauptraum zu schaffen. Seitenschiffe fehlen; an ihrer Stelle längs der Seitenwände des Schiffes sind tiefe Kapellen. Die Saalkirchen Spaniens, namentlich die Bauten der Dominikaner, sind das Vorbild, dem Vignola die Kuppel von St. Peter hinzufügte. Ganz verwandt im Gedanken ist die Michaelskirche in München, ebenfalls eine Jesuitenkirche, von Wendel Dietrich (1583—1597): Ein Langhaus, ein mächtiger Raum von 21 : 87 Meter, von einem Tonnengewölbe über-

deckt, in prachtvollem Schwunge, durch Stuckrahmen leicht gegliedert; drei Kapellen in Nischenform an jeder Seite und eine vierte, größere, querschiffartige; über den Kapellen Emporen. Verwandt in Anlage und Wirkung ist auch S. Andrea zu Mantua: Ein einschiffiger Bau (103 Meter lang), überdeckt mit mächtigem Tonnengewölbe; das Querschiff mit Kuppel. Erst der Barockstil hat diese Verluste, die aus dem neuen Wölbungsprinzip hervorgingen, dadurch wieder einigermaßen auszugleichen gesucht, daß er die stützenden Pfeiler in manchen Anlagen kulissenartig aus der das Mittelschiff begrenzenden Linie hervortreten läßt, überhaupt den Grundriß mit ein- und ausspringenden Winkeln möglichst mannigfaltig gestaltet.

Schon in der älteren französischen Gotik finden sich Ansätze zur Ausbildung eines ganz entgegengesetzten architektonischen Gedankens, nämlich eine reine Saalschöpfung, die alle Kraft zu einem geschlossenen Eindruck des Innern zusammenfaßt. So St. Frambourg in Senlis, 1117 erbaut; ein Prachtraum von etwa 45 : 10 Meter, ohne Quer- und Seitenschiffe, mit halbkreisförmigem Chorabschluß; bescheiden in der Höhe, menschlichen Zwecken angemessener. In kunstvollster Entfaltung die Ste. Chapelle zu Paris (1245—1248), ein Bau von entzückender Feinheit der Durchführung und vollendeter Ausgestaltung der gotischen Form auf dem einfachen Grundschema eines länglichen, aus dem regulären Zwölfeck geschlossenen Saales.

Ganz das gleiche gilt aber auch vom Profanbau; auch hier ist der perspektivische Durchblick mit seinen mannigfachen Verschiebungen von einem unersetzlichen Reize. Diesen Reiz hat zuerst das antike Haus künstlerisch verwertet, indem es den Hof, das Impluvium, mit Säulen umstellte, und indem es die Wohngemächer um ihn gruppierte, eigentlich zum Mittelpunkte des Ganzen machte. Das mit Deckenlicht versehene Atrium, seitlich durch die Alae erweitert, der Einblick in das von beiden Seiten offene Tablinum und weiterhin in das Peristyl ergibt eine höchst anmutige Raumperspektive, indem man gleich vom Eintritt an die ganze Raumfolge in einem Wechsel von verschieden gestalteten, von oben oder seitlich indirekt beleuchteten Räumen vor Augen hatte — ein Gesamtbild, welches noch durch Malereien und feinen Hausrat an Anmut gewinnen mußte. Als reiner

Innenbau ist diese Anlage, deren Reiz wir nur aus dem verhältnismäßig bescheidenen Landstädtchen Pompeji kennen, niemals übertroffen worden. Gewiß wird das Stadthaus römischer Großen diese Wirkung in gesteigerter Weise zur Geltung gebracht haben. Die Fassade ist ganz untergeordnet, nur an der Eingangsseite ausgeführt; sonst sind nur rohe Umfassungsmauern.

Die nächste Probe einer auf künstlerische Wirkung durch mannigfaltige Raumkombination und perspektivische Durchblicke berechneten Grundrißbildung geben die prachtvollen Bäder der römischen Kaiserzeit. Vor allem die Thermen des Caracalla: Vielleicht das Großartigste, was in bezug auf Innenraum im Profanbau überhaupt existiert, in ihrem anmutigen Wechsel von geradlinigen, halbrunden, runden und gemischtlinigen Räumen. Auf der mittleren Querachse folgen ein Schwimmteich an der Hauptfront, ein großer rechteckiger Mittelsaal mit Seitenschiffen und ein großer runder Raum, der sich durch zwei in den Seitenachsen liegende Höfe nach dem Mittelsaal öffnete. Diese Raumgruppe war durch die symmetrisch zu beiden Seiten liegenden Haupteingänge und die Vorräume des großen Saales eingefaßt. An der Längenachse liegen, wieder symmetrisch, an beiden Außenseiten große Peristyle mit halbrunden, nach den Vorsälen zugekehrten Exedren und in der Mitte der schon erwähnte große Saal. Die axiale Anordnung des Ganzen zeigt eine vollendete Durchführung und eröffnet nach allen Seiten reizende Durchblicke. Namentlich muß der große Saal mit seinen Seitenräumen von bezaubernder Wirkung gewesen sein.

In erheblich erweiterter Durchführung erscheint derselbe Gedanke dann in den Kreuzgängen der mittelalterlichen Klöster, in den Arkadenhöfen arabischer Paläste und Moscheen und in den großen mehrgeschossigen Hofanlagen, mit welchen die Renaissance ihre Paläste ausgestattet hat.

Malerisch bewegt und reizvoll in ihrem Linienzuge, wie diese Anlagen vielfach sind, zeigen sie das Prinzip des durch bewegliche Linien gegliederten Innenraums doch nicht in seiner vollen Entfaltung: die Säule oder Arkade ist ja hier durchaus nur Grenze des Innenraums, der als solcher leer oder offen bleibt; ihre ganze Kraft als optisch bewegliches Element in einem Raumbilde verrät sie erst da, wo sie in die Mitte eines Innenraums als

Raumgliederung und Stütze gestellt wird. Auch dies hat die Gotik in vielen ihrer profanen Zwecken gewidmeten Innenräume getan; die sogenannten Refektorien, die Remten, auch Treppenanlagen, zeigen diese Verwendung, und insbesondere die moderne Gotik hat in ihren glänzenden Anlagen Rathäuser, Parlamentshäuser u. dgl. die malerisch-perspektivischen Vorzüge dieses Stiles in der wirksamsten Weise auszunützen verstanden.

Im Profanbau zeigt aber schon die Gotik die Erscheinung einer Konkurrenz zwischen dem Prinzip der malerisch-perspektivischen Anordnung und dem Prinzip der absoluten Raumgestaltung. Das letztere in manchen Fällen durch die Zweckmäßigkeit gefordert, da ja die in einem Innenraum angeordneten Stützen, namentlich dann, wenn sie nicht nur als Gliederung und Durchbrechung der Wand auftreten, sondern gegen die Mitte zu gestellt sind, den Raum verengern und dem Auge den vollen Überblick des Raumes von jedem gegebenen Punkte aus verwehren, also den malerisch-perspektivischen Reiz durch Nachteile nach einer anderen Richtung wieder ausgleichen.

Zwischen diesen beiden Prinzipien der Raumgestaltung sind im allgemeinen beim Profanbau wenig Vermittlungen möglich, außer sofern man bei der Herstellung eines weiträumigen Saales sich der Anleitungen bedienen kann, welche der Kirchenbau durch die Verbindung eines Mittelschiffes mit schmaleren Seitenschiffen gegeben hat.

Manche Bauten des Basilikenstils haben z. B., indem sie den saalartigen Charakter der ganzen Anlage aufs stärkste betonen und einen sehr weiträumigen Mittelraum schaffen, damit doch zugleich den Reiz der perspektivisch verschiebbaren Seitenbegrenzung sehr glücklich zu vereinigen gewußt.

Wenn man aber von den malerischen Reizen der Architektur spricht und diese zunächst in der Überwindung der strengen Gesetze der symmetrischen Raumgestaltung durch die bewegte Mannigfaltigkeit der perspektivischen Verschiebbarkeit findet, kann man unmöglich ein weiteres malerisches Moment vergessen, welches die Architektur aller Zeiten und aller Stile im reichsten Maße zur Anwendung gebracht hat, nämlich die Farbe.

Diese Anwendung vollzieht sich auf doppelte Weise. Erstens so, daß die Architektur zum Schmuck ihrer Innenräume

vor allem die Malerei als selbständige Kunst, als Nachahmung und Darstellung bedeutender Vorgänge, als Mittel symbolischen Ausdrucks verwendet und in ihre allgemeinen Raumgliederungen einordnet. Bilder an den Wänden, Bilder an den Decken und Gewölben sind daher ein wesentlicher Bestandteil der architektonischen Gesamtwirkung, namentlich in den Innenräumen, in allen Stilen gewesen, natürlich je nach den herrschenden Formprinzipien der einzelnen Stile auf wechselnde Weise in den Raum und in seine konstruktiven Bestandteile eingegliedert. Die Gesamtgeschichte der Malerei von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart verkündigt einstimmig und in einer ununterbrochenen Reihe von Zeugnissen den intimen Zusammenhang dieser Kunst mit der Architektur, und zwar in dem Sinne, daß die Malerei, indem sie zwar ihrer allgemeinen sinnlichen Erscheinung als eine harmonisch gestimmte Komposition von Farben und eine wohlgefällig gegliederte Komposition von Linien natürlich auch für die Architektur im allgemeinen dem Dekorationszweck dient, ein schmückendes Beiwerk namentlich in der Gestaltung von Innenräumen bildet, doch sich mit dieser subordinierten, bloß dienenden Stellung keineswegs begnügt, sondern in selbständiger Kraftentfaltung sich *neben* die architektonische Wirkung als ein gleichberechtigtes, koordiniertes Glied stellt, so daß es gewissermaßen der freien Wahl des Beschauers überlassen bleibt, welcher Betrachtungsweise er den Vorzug geben wolle: ob er die Kunst des Malers als ein Hilfsmittel ansieht, um die vom Architekten erdachte Raumwirkung zu ihrer höchsten Entfaltung zu bringen oder ob ihm die Architektur nur das Gerüst darzubieten scheint, dessen der Maler bedarf, um seine Offenbarungen zu verkünden und für spätere Geschlechter aufzubewahren. In dieser engen Verflechtung mit der Architektur hat die Malerei das Höchste geleistet, was sie im großen Stile und als Kunst der Gedankenmalerei überhaupt zu leisten fähig ist. Die enge Verbindung mit den architektonischen Flächen zwingt die Malerei, ihr Augenmerk von der Nachahmung des Einzelnen auf die Linienführung im Großen, auf das Wesentliche, auf die bedeutungsvolle Gebärde zu lenken; die Notwendigkeit der Einfügung in einen bestimmten Raum gibt, gerade indem sie unter Umständen der

frei schaltenden Phantasie des Malers Zügel anlegt, reizvolle Kompositionsmotive, und die Größe der zu schmückenden Flächen, ihr durch die Architektur gegebener Zusammenhang unter sich und mit der Wirkung eines bestimmten Raumes geben von selbst den Anstoß zur zyklischen Durcharbeitung eines bestimmten Vorstellungs- oder Sagenkreises, zur Herstellung großer, durch die Einheit einer Idee miteinander verknüpfter Darstellungen, welche alle Mittel der malerischen Kunst, Menschen- und Landschaftsmalerei, Historisches und Symbolisches, in Anwendung bringen. Die beiden Haupttechniken der architektonischen Malerei, das Mosaik und das Fresko, sind, jede in ihrer Weise und mit ihren besonderen Vorzügen, dieser malerischen Raumkunst dienstbar gemacht worden. Das Mosaik insbesondere in der altchristlichen und byzantinischen Kunst, durch die Ausschmückung der Triumphbogen und Apsiden der Basiliken, in denen es auf fast unzerstörbarem Goldhintergrund feierliche, wenig bewegte Gestalten schuf, Äußerungen einer Kunst, die noch kein Leben, sondern nur die Symbolik einer bestimmten Gedankenwelt zur Darstellung zu bringen wagte. Das Fresko fand seine reichste und freieste Anwendung in der italienischen Kunst durch deren größte Meister von Giotto bis Raffael und von Michelangelo bis Correggio und Tiepolo.

Auch in demjenigen Baustil, der in der Auflösung und Verdrängung der Wand am weitesten gegangen ist, in der Gotik, hat man auf diese Mitwirkung der Malerei nicht ganz verzichtet; man hat die Malerei, nachdem an den Wänden kein Platz mehr für sie blieb, und auch die Decken, teils durch die zahlreichen und sich kreuzenden Gurten und Rippen, teils durch ihre außerordentliche Höhe, ebenfalls keine rechte Verwendung für die Malerei mehr boten, als Glasmalerei in großem Stile ausgebildet. Die älteren Glasmalereien der Gotik ahmen Teppichmuster nach und gehören insofern eigentlich nicht in diesen Zusammenhang. Es hängt das mit der Beschränktheit der älteren Technik zusammen, die nur einfarbige Glasstücke herzustellen verstand, die durch Bleistreifen eingefaßt und mit benachbarten andersfarbigen zu einem Muster vereinigt wurden. Erst später, nachdem man die Schmelzfarben erfunden hatte, die mit Pinseln aufgetragen und eingebrannt wurden, hatte man die Freiheit der

Maltechnik gewonnen, die zur Ausführung größerer Figurenbilder notwendig war; es erscheinen bewegtere und belebtere Darstellungen inmitten einer reichen architektonischen Umgebung, und später suchte man es der Wandmalerei gleichzutun, indem man plastische Wirkungen durch Eintragen von Schatten erzielte. Insbesondere ein Blick auf die Entwicklung der französischen Kathedralen, in welchen überaus großartige und vollständige Reste der alten Glasmalerei erhalten sind, zeigt, daß diese Kunst, in der alle Mittel der Teppichwirkung mit einer das gesamte Denken der Zeit umfassenden Bilderwelt sich mischen, tatsächlich jene der Wandmalerei ersetzt.

In der Zeit der Renaissancekunst wird dann in einer ganz analogen Entwicklung der Teppich aus einem lediglich ornamentalen Stück zu einem Werke selbständig malerischer Kunst, das zwar beweglich ist wie das Tafelbild, also in verschiedenen Räumen angebracht werden kann, aber doch als Hauptzweck seine Beziehung auf einen zu schmückenden Raum ausspricht. Künstler ersten Ranges wie Raffael, Rubens u. a. haben Vorbilder für solche Arrazzi oder Gobelins geschaffen.

Eine wundervolle Probe der Verwendung des Gobelins als Wandschmuck und der Malerei als Dekoration bietet das Innere der großen Halle von Hampton-Court im Tudorstil. Diese Teppiche füllen die hohen Sockelwände zwischen Estrich und Fensteransatz und ihre Darstellungen sind vollständig perspektivisch. Sie sind durch breite, kunstreiche Bordüren bestimmt von der Umgebung abgegrenzt und als bildliche Darstellungen kenntlich gemacht.

8. Die Polychromie. — Systeme der Verbindung von Malerei und Architektur

Es ergibt sich aber aus der Natur der Sache und aus den Fundamentalgesetzen der ästhetischen Wirkung, daß die Anwendung der Malerei als selbständige und zugleich dekorierende Kunst in der Achitektur notwendig zu weiteren Konsequenzen führt. Man stelle sich einen beliebigen Innenraum vor, einen Saal z. B., an dessen Wänden farbige Darstellungen angebracht sind, während er selbst ganz farblos gehalten ist. Es braucht

nicht ausdrücklich dargetan zu werden, daß ein so schroffer Kontrast zwischen dem farbigen Schmuck der Wände und der Farblosigkeit des übrigen ganz unerträglich wäre. Niemand würde von einem solchen Raum einen anderen Eindruck als den des Unfertigen, nicht zur Vollendung Gekommenen erhalten. Die Anwendung malerischen Schmuckes in einem Raum fordert notwendig die Mitwirkung von Farbe in den Teilen des Raumes, welche nicht mit Gemälden bedeckt sind, zur Herstellung des Gleichgewichts der ästhetischen Harmonie. Und man wird darum auch wohl im ganzen Bereich der Kunst nicht leicht einen Fall auffinden, wo nicht Wandbilder nur als besonders ausgezeichnete und bedeutungsvolle Mittelpunkte in einem überhaupt farbig dekorierten und auf eine gewisse Farbenstimmung angelegten Raum erscheinen. Nur im Barockstil trifft man eine gewisse Gruppe von Kirchenbauten, die das Innere vollständig weiß halten und nur auf den Deckenwölbungen oder in Kuppeln Freskomalereien anbringen. Heute wirken solche Anlagen unerfreulich, wobei ja freilich in Anschlag zu bringen ist, daß vielleicht auch die ursprünglich sehr licht gehaltene Färbung der Bilder stark nachgedunkelt hat. Und endlich kommt nicht einmal da der Kontrast, von dem hier gesprochen wird, ganz rein zum Vorschein, weil doch diese Kirchen wenigstens in den Altären ein Element der Polychromie in sich haben, das zwischen der Farblosigkeit des Innern und den angebrachten Gemälden vermittelnd wirkt.

Von hier aus soll aber nun überhaupt zu einer allgemeineren Betrachtung übergegangen werden. Es ist klar, daß in der ganzen bisherigen Betrachtung der Architektur, bei der es in erster Linie darauf ankam, die reinen ästhetischen Formgesetze zu finden oder zu bewahrheiten, eine weitgehende Abstraktion geübt wurde. Eine Architektur, die nur Form, nur gegliedertes Raumgebilde wäre und nicht zugleich auch farbig, ist offenbar nichts Wirkliches, sondern ein Erzeugnis der Theorie, der Abstraktion. Man hat eine Zeitlang geglaubt, daß die Baukunst der Antike, namentlich des griechischen Stiles, dieser Idee der reinen farblosen Form ziemlich nahe gekommen sei; man übersetzte sich die Reste der aus dem herrlichen parischen oder pentelischen Marmor erbauten Tempel von Hellas zurück in ihren

ursprünglichen Zustand, in die Zeit, wo diese Steine noch nicht von den Jahrhunderten getönt, gedunkelt und mit einer warmen Patina überzogen, in jungfräulicher Weiße und strahlender Helligkeit schimmerten, gewissermaßen ein zu Kristall gewordenes Lichtgebilde darstellten. Man hielt dies für den durch das der antiken Baukunst in unvergleichlicher Fülle und Schönheit zu Gebote stehende Material begünstigten und ermöglichten Idealbegriff der Architektur überhaupt, und man suchte, soweit möglich, in den klassizistischen Nachbildungen der Antike diese weiße Marmorpracht zum Vorbild zu nehmen. Man hätte sich vielleicht bei einiger Überlegung sagen müssen, daß unter der grellen Sonne des Südens das ungemilderte Weiß des Marmors nicht die ästhetische Wirkung hervorbringen konnte, die wir in unseren klimatischen Verhältnissen davon erwarten, daß sie vielmehr zu einer Blendung des Auges führen und es unfähig machen müsse, die feineren Formen und Linien des Raumgebildes wahrzunehmen und zu genießen; daß also gerade die Absicht, das Bauwerk zu vollster Wirkung zu bringen, eine Abtönung des weißen Marmors den alten Baumeistern habe nahelegen müssen. Aber erst seit die Ausgrabungen der neueren Zeit ganz unbestreitbare Spuren der Bemalung an den Baugliedern antiker Tempel zutage gefördert haben, ist jenes Vorurteil der völligen Farblosigkeit der antiken Architektur geschwunden, und wenn auch natürlich, angesichts der so weitgehenden Zerstörung der Denkmäler und ihres farbigen Schmuckes durch die Unbill der Zeiten, uns keine Gesamtanschauung der antiken Architektur in ihrer Polychromie mehr möglich ist und im einzelnen vieles mehr oder weniger hypothetisch bleibt, so dürfte es heute doch kaum mehr einen Archäologen oder Architekten geben, welcher an der Tatsache einer mehr oder weniger durchgeführten Polychromie der antiken Architektur auch an den Außenseiten zweifelte.

Der vollendete griechische Steintempel machte eine farbige Erscheinung für sich aus. Wo er aus weißem Marmor bestand, da wurden Säulen und Epistylion (Architrav) getönt und wahrscheinlich mit einer die Textur des Steins durchschimmern lassenden gelblichen Politur gedeckt; bei anderen Monumenten, die wegen ihres porösen Materials eines besonderen Stucküberzugs

bedurften, wie es namentlich bei den aus Tuff und Travertin hergestellten sizilischen Bauten und bei den älteren Bauten von Hellas selbst der Fall ist, ergab sich die Färbung — oder besser gesagt Tönung — von selbst. Diese scheint hellgelb gewesen zu sein, dem Äußeren des Marmors ähnlich, der bereits längere Zeit der Luft ausgesetzt ist. Auf diesem gemeinschaftlichen Grunde traten nun einzelne Glieder mit vollen Farben heraus. Alle von den Griechen zur Anwendung gebrachten Farben sind meistens ungebrochen und in starken Kontrasten nebeneinander gesetzt; es sind vorzüglich die vier Grundfarben, daneben noch Braun, Schwarz und Gold. Die Triglyphen pflegten blau zu sein; die Metopen wurden entweder weiß gelassen oder, wenn sie mit plastischem Schmuck versehen waren, in der Masse gefärbt (rot, braun), so daß sich die Bildwerke scharf abhoben. In gleicher Weise ist auch der Hintergrund des Giebelfeldes zu denken. Ob auch Echinus und Abakus der dorischen Säulen farbig verziert gewesen seien, wie man eine Zeitlang angenommen hat, ist neuerdings wieder zweifelhaft geworden; die Ausgrabungen scheinen es nicht zu bestätigen. Dagegen haben die Wellenstäbe und die Rinnleiste (Sima) des Kranzgesimses schon frühzeitig ebenfalls farbigen Schmuck erhalten.

Eine sehr eigenartige Gestaltung des Bedürfnisses nach farbigen Wirkungen der Architektur zeigen insbesondere die Bauten des reifen romanischen Stiles in Italien, besonders Oberitalien, S. Miniato, das Baptisterium, der Dom zu Florenz, der Dom zu Pisa, S. Maria delle Carceri zu Prato u. a. Sie alle verwenden über dem eigentlichen Mauerkörper eine Inkrustation von Steinplatten aus edlem Material, weißem und grünlichem oder schwarzem Marmor.

Überall dient die Bemalung nicht etwa der Verwischung, sondern der stärkeren Hervorhebung der Formen. Durchweg stoßen wir hier wieder auf das formale Grundprinzip der Deutlichkeit, des erleichterten und gesteigerten Wahrnehmens. Nichts ist so geeignet, eine bestimmte Fläche von angrenzenden Flächen abzuheben, eine Grenz- oder Umrißlinie deutlich erkennbar zu machen, die einzelnen Gliederungen für das Auge herauszuheben, wie die Farbe. Überall da, wo das Relief allein nicht ausreichen würde, um das Auge sicher zu führen und eine

klare körperliche Erscheinung zu erzielen, tritt der Farbenschmuck ergänzend ein.

Man mag nun heute, im Gegensatz zu älteren Auffassungen, welche a priori die Farblosigkeit der Antike konstruierten, wieder umgekehrt darlegen, daß der hellenische Tempel ohne eine Bemalung nicht denkbar sei, so wenig wie der gesunde Mensch ohne die warme Lebensfarbe, die unter der Haut hervorschimmert; daß unter dem reinen Himmel und unter der südlichen Farbenpracht der Natur das Element der Farbe ein Bedürfnis gewesen sei und Farblosigkeit mit dem ganzen Sinnenleben des Hellenen in Widerspruch gestanden hätte — kein Unbefangener wird in Abrede stellen, daß alle durchgeführten Rekonstruktionsversuche der hellenischen Polychromie im Außenbau auf unser Auge einen mehr oder weniger seltsamen oder sagen wir lieber unbefriedigenden Eindruck hervorbringen. Wir haben das Gefühl, als ob mit der Größe und Würde der angewandten Kunstform, in vielen Fällen auch mit der Schönheit des Materials, die Anwendung eines direkten Farbenauftrages in einem gewissen Widerspruch stünde. Dieser Widerspruch löst sich, wenn die Formensprache eine andere wird. Alle Beschauer sind darüber einig, daß die sehr lebhafte Färbung, welche chinesische und japanische Tempelbauten besitzen, bei diesen Bauten mit den kleineren, unruhigeren Formen ihrer Holzarchitektur, welche sich überdies meistens in Hainen oder umgeben von sehr viel Grün befinden, außerordentlich malerisch und anmutig wirkt. Gewiß haben die Griechen auch bei der Bemalung ihrer Tempel den feinen künstlerischen Sinn betätigt, der ihnen überall eigen war. Ihre Polychromie schloß sich der Bedeutung der architektonischen Glieder engstens an und suchte dem optisch-ästhetischen Zwecke zu dienen, jede Form für sich besonders zu charakterisieren und sie von ihrer Umgebung zu sondern. Und vielleicht kann mit Recht gesagt werden, daß manche Formen, wie z. B. kleinere Glieder an Gesimsen, wegen ihrer Entfernung vom Auge des Beschauers ohne eine kräftige Färbung unkenntlich und deshalb wirkungslos sein würden.

Wie dem auch sein mag: Tatsache ist, daß der hellenische Tempel als ein polychrom behandelter, im Schmucke aufgetragener Pigmentfarben prangender Außenbau ein für sich

stehendes Glied der menschlichen Kunstentwicklung darstellt. Während sich seine Formen unvertilgbar tief dem menschlichen Auge und dem architektonischen Denken eingeprägt haben und in den verschiedensten Varianten immer wieder auftauchen, ist seine Polychromie schon lange dem Gedächtnis der Menschen völlig entschwunden und bezeichnet einen Weg, auf welchem ihr die übrige Entwicklung der Architektur nicht gefolgt ist.

Nicht als ob nun für diese nachhellenische Architektur absolute Farblosigkeit zu konstatieren wäre: diese war ja in den meisten Fällen schon durch die Eigenfarbe der verwendeten Materialien ausgeschlossen; aber die Art, wie späterhin mit dem System der verwendeten Raumformen eine Farbenwirkung in Verbindung gebracht wurde, ruht auf ganz anderen Prinzipien. Während die hellenische Kunst die direkte Farbenwirkung in den Vordergrund stellt und die indirekte Farbenwirkung, d. h. die Differenzen der Lichtintensität, den Gegensatz von Licht und Schatten, nur gewissermaßen mit in den Kauf nimmt, ist die spätere Kunst in erster Linie auf diese indirekte Farbenwirkung ausgegangen und hat, was sich daneben an direkter Farbenwirkung ergab, nur subsidiär verwendet.

Unter „indirekter" Farbenwirkung sind Differenzen der Lichtintensität und der Gegensatz von Licht und Schatten zu verstehen. Nach allgemeinen optischen Gesetzen verändert ein Zuwachs des Lichts oder eine Abnahme des Lichts, das auf eine farbige Fläche fällt, nicht nur die Intensität der Belichtung, sondern zugleich den Farbenton, die Qualität. Wir können die Wirkung jeder beliebigen Qualität auf unser Auge in doppelter Weise verändern: dadurch, daß wir die Farbe selbst verändern, indem wir sie heller oder dunkler machen, oder dadurch, daß wir die Beleuchtung verstärken oder abschwächen. Schatten und Licht in ihren mannigfaltigen Abstufungen wirken als ebenso viele verschiedene farbige Qualitäten und zwar um so mehr, als ja Licht und Schatten, wie wir heute sehr wohl wissen, keineswegs etwa bloß einer Verbindung der Farbe mit den Qualitäten Weiß und Schwarz entsprechen, sondern selbst Farbentöne im engeren Sinne in sich tragen. Daraus ergibt sich nun eine ganz neue Auffassung und Begründung des malerischen Moments in der Architektur. Es wurde von dem Malerischen in der Archi-

tektur bisher in doppelter Bedeutung gesprochen. Wir haben es kennen gelernt als eine jenseits des Symmetriegesetzes liegende Mannigfaltigkeit von Raumgebilden, die untereinander verwandt sind und die Einheitlichkeit, die ihnen wegen mangelnder Symmetrie gebricht, auf indirektem Wege, durch das Moment der Stimmung, herbeizuführen strebt. Wir haben es dann kennen gelernt in der Form der perspektivischen Verschiebung, welche auch streng symmetrisch angeordnete Raumgebilde dadurch erleiden, daß der Beschauer sich um das symmetrische Gebilde oder in demselben herumbewegt und dadurch mannigfache Raumbilder erhält, die alle auf die ihnen zugrunde liegende Gesetzmäßigkeit bezogen sind und sie doch scheinbar aufheben.

Zu diesen bisher erörterten Momenten kommt nun noch ein drittes, nämlich die farbige Belebung, welche der Körper jedes Bauwerkes durch dasjenige empfängt, was kurz seine „Profilierung“ genannt werden soll. Eine einfache, ungegliederte Fläche kann keine indirekten Farbenwirkungen haben. Was sie an Farbe und Licht dem Auge zuführt, muß auf ihr in Form von Pigmenten aufgetragen sein. Ganz anders, wenn wir sie „profilieren“, d. h. in sich in der Weise gliedern, daß einzelne Teile aus der Fläche hervor, andere Teile hinter die Fläche zurücktreten, wenn wir diesen Gliederungen selbst Form und eine regelmäßige Wiederkehr geben. Da vollzieht sich mit der Fläche eine zauberhafte Veränderung. Die Fläche wird, auch bei gleichbleibendem Farbenton, durch die Tatsache der Profilierung, vielfarbig im Sinne dessen, was eben „indirekte“ Lichtwirkung genannt wurde. Sowohl die horizontalen Gliederungen, das Hervortreten von Architraven, Friesen, Gesimsen, als auch die vertikalen Gliederungen, aus der Fläche vorspringende Pfeiler, Halbsäulen, Säulen, Fensterumrahmungen usw., werfen auf die benachbarten Teile der Fläche Schatten, d. h. sie verleihen ihnen eine andere Lokalfarbe und zwar in einer ihrer eigenen Gestalt nach optischen Gesetzen entsprechenden Weise. Diese Schattenwirkung durch Profilierung leistet in der außerhellenischen Architektur das Nämliche, was in der hellenischen Architektur die Färbung der Bauglieder durch Pigment; sie verstärkt die optische Raumwirkung der Formen, sondert die einzelnen Bauglieder bestimmter voneinander ab und läßt sie körperlich erscheinen. Gewiß könnte

man durch farbige Behandlung einzelner Bauglieder noch eine schärfere Sonderung erzielen und namentlich feinere Glieder, deren Schattenwirkung gering sein muß, vollkommen sichtbar machen. Man könnte auf diesem Wege sich auch in bezug auf die Farben- und Schattenwirkung unabhängiger machen von dem jeweiligen Standort der Sonne und dem Helligkeitsgrade der Beleuchtung. Denn es ist ja klar, daß die malerische Wirkung eines Bauwerks, soweit sie von dem Spiel von Licht und Schatten auf der Oberfläche abhängig ist, ja selbst die Wirkung seiner Gliederungen im einzelnen, nicht immer gleich günstig sein kann: daß sie im diffusen Tageslicht am geringsten sein wird, weil dieses keine kräftigen Schatten und keinen scharfen Kontrast zwischen Licht und Schatten zuläßt, während anderseits die oft so zauberhafte Wirkung von gut und reich profilierten Bauwerken in Morgen- und Abendbeleuchtung sowie bei hellem Mondlicht darauf beruht, daß da die Schlagschatten ungemein kräftig und voll ausgebildet werden, infolgedessen alle Formen sehr bestimmt hervortreten und die ganze Oberfläche des Gebäudes in indirektem Sinne ungemein farbig erscheint. Aber die Möglichkeit solcher Schwankungen im Eindruck hat die ganze außerhellenische Architektur in den Kauf genommen, um dem aus dem Wege zu gehen, was ihr offenbar ästhetisch minder wertvoll erschien: dem allzu scharfen Kontrast zwischen einzelnen direkt und in ungebrochenen Farben bemalten Baugliedern und dem neutralen Charakter der Masse des Außenbaues. Alles Streben ist vielmehr darauf gerichtet worden, die Profilierung so zu gestalten, daß sie für sich allein durch ihre Licht- und Schattenwirkung ausreicht, um die Formen der einzelnen Bauglieder deutlich erkennbar und stereometrisch wirksam zu machen. Im einzelnen bestehen nun freilich zahllose Verschiedenheiten, sowohl in den einzelnen Stilperioden, als je nach der Beschaffenheit der verwendeten Materialien. Wenn auch eine malerische Auszeichnung einzelner Bauglieder durch aufgetragene Pigmentfarben ganz aufgegeben wird, was seinen naheliegenden Grund schon in den klimatischen Einflüssen der nordischen Natur hat, so bietet doch die natürliche Verschiedenheit der zu den einzelnen Teilen verwendeten Materialien auch farbige Differenzen, welche zur Herstellung gewisser Kontraste und zur Verstärkung der

natürlichen Schattenwirkungen dienen können. Man bringt solche Differenzen bei identischem Material auch wohl durch künstliche Tönung hervor, die dann aber nicht als selbständige Farbe wirkt, sondern nur die Farbe irgend eines natürlichen Materials imitiert; so gab man den Schäften der Säulen gern das Aussehen bunten Marmors. Allenthalben hat sich der Backsteinbau die Leichtigkeit, mit welcher die Ziegel heller oder dunkler gefärbt werden können, zunutze gemacht, um bestimmtere und schärfere Gliederungen durch farbigen Gegensatz hervorzubringen, als sie die Technik dieses Baues sonst gestatten würde, um die Monotonie der Wandflächen durch andersgefärbte Lisenen oder Pfeiler zu unterbrechen, um insbesondere auch die Gesimse schärfer herauszuheben. In neuerer Zeit ist oft auch versucht worden, den Backsteinbau durch die Anwendung von Natursteinen an konstruktiv ausgezeichneten Teilen (Umrahmungen von Fenstern, Eckpfeilern, Portalen) malerisch zu beleben. Selten mit Glück, weil der Kontrast zwischen der Tönung des Kunststeines und der des Natursteines zu groß ist und die eingesetzten Kunststeine malerisch zu sehr als Flecken und konstruktiv als etwas derbe Verstärkungen wirken. Ein Werk wie der Dogenpalast bildet dagegen natürlich keinen Gegenbeweis, weil dort der Naturstein der doppelten Säulenhalle als Träger des darüber gelagerten Oberstockes erscheint und beide Bauteile sich ganz scharf und mit getrennten Funktionen gegeneinander abheben.

Die Bauten, welche aus Naturstein aufgeführt wurden, bekommen oft noch durch die Veränderungen, welche die Oberfläche des Steins durch klimatische Einflüsse erfährt, mannigfaltige Tönung und malerischen Reiz, der oft die vom Architekten beabsichtigte Gliederung unterstützt, oft aber ihr auch in einem gewissen Grade entgegenwirkt. Es kommt bei diesen Einwirkungen, die von Zufälligkeiten mancherlei Art (der Lage des Gebäudes zur Wetterseite u. dgl.) abhängig sind, zuweilen vor, daß Partien, die eigentlich im Licht stehen sollten, dunkel werden und umgekehrt, und daß dadurch die Formen an Deutlichkeit verlieren; ein griechisches Auge, gewöhnt an die unbedingte Verständlichkeit und Deutlichkeit alles dessen, was ihm an Formen dargeboten wird, würde dies vielleicht als einen Mangel

empfinden. Anderseits liegt gerade in dieser über die architektonische Regelrichtigkeit übergreifenden malerischen Mannigfaltigkeit eben ein Teil des Reizes solcher Bauten, an denen jedes Glied, abgesehen von dem, was es im ganzen bedeutet, sozusagen sein eigenes Leben lebt.

Auch die Renaissance hat, namentlich in ihren Palastbauten, prachtvolle Werke geschaffen, in denen die Schönheit edlen Materials mit der Feinheit der Formen sich ohne Anwendung von irgendwelchen Pigmentfarben zu außerordentlich malerischen Gesamtwirkungen im Außenbau verbunden hat. Insbesondere Venedig zeigt uns den Zauber einer solchen Wirkung nicht mit starken Lokalfarben, sondern mit feinen Tönungen des Materials, an denen außer dem Architekten auch noch Luft und Wasser mitgearbeitet haben.

Bei den Kirchenbauten des Renaissance- und Barockstils tritt das farbige Moment des Äußeren vielfach ganz zurück. Man hat bei manchen das Gefühl, als sei die farbige Pracht des Innern in eine möglichst unscheinbare Schale eingeschlossen. Nur zum Teil läßt sich das durch den in diesem Stil in großem Umfang zur Verwendung kommenden Ziegelbau erklären. Nirgends wird der Ziegel in seiner Naturfarbe verwendet wie im Mittelalter, sondern durchgängig getüncht und mit einem neutralen grauen Farbenton überzogen, der die Farbe eines Natursteins, Sandsteins oder Kalksteins bald mehr, bald weniger glücklich nachahmt. Sehr oft sieht man, namentlich bei den Wallfahrts- und Klosterkirchen, die der Barockstil in die Landschaft hineinstellt, auf Bergeshöhen errichtet, auch das einfache Weiß vorherrschen, das dann mit dem Grün der Umgebung und dem Ziegelrot der Bedachung oft einen gar freundlichen, heiteren Zusammenklang gibt.

Ähnlich ist es auch mit den großen Schloßanlagen, die in der Zeit des fürstlichen Absolutismus entstanden. Auch hier gebot sich die Anwendung des Ziegelbaus schon durch die gewaltige Ausdehnung der oft in verhältnismäßig sehr kurzer Zeit auf irgend einen Wink aus dem Boden schießenden Bauten, und auch hier findet man durchgängig den Ziegel nur struktiv, aber nicht dekorativ verwertet und darum allenthalben mit Tünche überzogen, welche aus naheliegenden Gründen für

diese Lustschlösser möglichst hell oder ganz weiß gewählt wurde.

Diese Geschmacksrichtung hat, wie alles, was in diesen oberen sozialen Regionen Mode wurde, lange nachgewirkt und insbesondere die Anlage der Städte stark beeinflußt. Gewiß nicht zum Vorteil ihrer künstlerischen Gesamtwirkung. Vieles von der trostlosen Nüchternheit und Reizlosigkeit, die uns in den städtischen Anlagen Mitteleuropas aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts entgegentritt, hat in dieser grundsätzlichen Abwendung von der Farbe seinen Grund. Natürlich ist die Wirkung solcher getünchter Ziegelbauten eine ganz andere, wenn sie in langen monotonen Reihen die Straßen der Städte füllen, als wenn solch ein Schloß inmitten der Bäume, Rasenflächen, Blumenparterres und der blinkenden Teiche und Fontänen eines Parkes steht; in diesem Falle ist das Weiß ein lebhafter Kontrast zu den umgebenden Naturfarben, der das Artefakt kräftig aus der Umgebung heraushebt, in dem anderen Falle ist es etwas in sich Reizloses, was durch seine massenhafte Wiederholung noch mehr abstumpfend wirkt.

Erst in dem letzten halben Jahrhundert ist auch darin Wandel eingetreten, der großenteils auf Rechnung des erneuten Studiums der Privatarchitektur der früheren Zeit, des in der norddeutschen Tiefebene heimischen Backsteinbaus, des in Franken und am Rhein heimischen Fachwerkbaus, zu setzen ist. Man hat versucht, dem Ziegelbau wieder seine natürlichen Farbenwirkungen abzugewinnen und für die Polychromie der Fassaden zu verwerten; man ist sich insbesondere auch der schönen Wirkungen bewußt geworden, welche bei Wohnhäusern das Holz in Verbindung mit dem Ziegelbau zu üben imstande ist.

Die neueste Schule neigt auch da zu Extremen, geradeso wie sie in der Formengebung die struktiven Formen aufs äußerste abflacht, die dekorativen aufs äußerste vergrößert. Sehen wir doch einzelne Versuche, die Polychromie von Hellas und Vorderasien in unser Klima und unsere Atmosphäre zu importieren; mit Gold wird stellenweise wahre Verschwendung getrieben und da und dort die Schauseite in einer Weise behandelt, als sei sie nicht der Ausdruck eines struktiven Gebildes, sondern nur eine Bildfläche, in die durch Zufall oder Mißgeschick einige

Löcher hineingeraten sind, was übrigens auch die Kunst des Barock vielfach getan hat. Das widerspricht dann freilich dem in der Gegenwart stets so pomphaft verkündigten, in der Praxis aber immerfort verletzten Grundsatz, die echte Kunst solle nichts vortäuschen und nur der schlichte Ausdruck der Sache sein, ebenso, als wenn wir in modernen Cottages bei Verwendung des Fachwerks die edle Naturfarbe des Holzes vernachlässigen und statt ihrer weiße, blaue oder grüne Balken das Fachwerk bilden und aus der Mauerfläche heraustreten, was ebenso arg ist, als wenn man dem Holzwerk von Möbeln, die für Zimmer bestimmt sind, durch Beizung und Lasuren die unmöglichsten Farben gibt.

Ganz anders ist die Entwicklung der Polychromie im Innenbau gewesen. Dieser hat der mehr oder minder reichen Farbendekoration zu keiner Zeit und in keinem Stil entbehren können. Auch da, wo die Farbe nach außen hin zurücktritt oder sich nur in wenigen neutralen Tönen hervorwagt, erschließt sich oft das Innere in der vollen Pracht farbiger Wirkungen und ist ohne diese, als bloße Kombination von Formen betrachtet, gar nicht zu verstehen. Am meisten zurückhaltend sind in dieser Beziehung vielleicht der romanische und der gotische Stil gewesen, aber man muß auch bedenken, wie viel von der ursprünglichen Polychromie dieser Werke durch die Zeit zerstört worden ist. Es kann jedoch nicht daran gezweifelt werden, daß wenigstens eine Anzahl ihrer Bauten darauf angelegt waren, vorwiegend durch die perspektivische Gestaltung des Innern, durch die natürliche Tönung eines edlen Steinmaterials und durch die Wirkungen des farbig einfallenden Lichtes zu wirken. Anderseits hat sich doch ergeben, daß sowohl der romanische Stil als auch die Gotik in ziemlich großem Umfang der Polychromie im Innern gehuldigt hat; nicht nur insofern, als sie die unmöglich gewordenen Wandmalereien durch die großen Farbenflächen der Glasfenster ersetzte, sondern insbesondere in der Weise, daß man Form und Bestimmung der Bauteile durch einen Farbenüberzug für das Auge zu einem klareren und leichter faßlichen Ausdruck brachte. Es tritt uns in der Gotik das nämliche organisierende Prinzip der Bemalung entgegen wie im griechischen Tempelbau. In der Tat sind dies ja auch die beiden Stilarten, in denen das

organisch struktive Prinzip am reinsten in die Erscheinung getreten ist.

Am notwendigsten schien den Baukünstlern der Gotik die Anwendung der Farbe bei den Teilen, die dem Auge am entferntesten und deshalb in ihrer plastischen Gestalt am schwersten zu fassen waren. So wurden die Schlußsteine der Gewölbe an ihren Ornamenten und am Rande gerne mit Gold auf andersfarbigem Untergrunde bemalt und das Laubwerk der Kapitäle in ähnlicher Weise behandelt. Bei den Profilen bediente man sich eines verwandten Verfahrens: man suchte bei der Bemalung die Hohlkehlen durch schattengebende dunkle Farben, hervortretende Teile durch hellere in ihrer Wirkung zu stützen.

Dies hängt noch an einer weiteren Bedingung, mit deren Erwähnung sich eine oft besprochene Frage ästhetischer Natur, die Frage nach der Bedeutung edlen Materials in der Architektur (es gilt aber auch das gleiche von der Plastik) verknüpft. „Edles" Material im allgemeinen ist der natürliche Stein im Gegensatz zum gebrannten Ziegel und allen sonstigen Surrogaten des Steins, wie Gips, Zement, mit einer Deckfarbe überstrichenes Holz, Eisen, Zink, Blech u. dgl. Die unvergleichliche Wirkung des Echten ist für jedes Auge, das nicht ganz stumpf ist, außer Zweifel; ganz dieselbe Form, in dem einen und in dem anderen Material ausgeführt, ist nicht dieselbe; in der Plastik ist der Unterschied zwischen einem Gipsabguß und dem Original in Marmor oder Bronze, zwischen dem Gipsmodell und dem in edlem Material ausgeführten Werk besonders in die Augen fallend; aber er ist für den Sehenden nicht minder groß beim Architekturwerk, das ja nichts anderes als die Plastik eines nicht lebendigen Gebildes ist. Diese Differenz der Wirkung beruht zunächst auf dem verschiedenen Grade, in welchem edles und unedles Material die Ausprägung der Formen zulassen und der Abnützung unterliegen. Das edle Material besitzt einen Härtegrad, der es gestattet, ihm überhaupt feine Formen zu geben und eine Formenphantasie in aller Zartheit auszuführen; ferner widersetzt sich das edle Material aller bloß mechanischen Formenaufprägung: es verlangt bis ins einzelnste hinein die individualisierende Arbeit der Hand. Damit hängt aber engstens ein Zweites zusammen: die ungleich reichere Licht-, Farben- und

Schattenwirkung des edlen Materials. Es gibt keinen Stein, der nicht in der Farbe vieltönig wäre, und es gibt keinen Stein, der nicht in bezug auf seine Reflex- und Absorptionsverhältnisse dem Licht gegenüber, jedem künstlichen Material unendlich überlegen wäre. Alles andere Material ist ihm gegenüber stumpf, farblos, verschluckt das Licht, statt es zu reflektieren und ist aus allen diesen Gründen zu den feinen malerischen Wirkungen der Formen durchaus nicht so befähigt wie der Stein. —

Im allgemeinen kann man bei der Verbindung der Malerei mit der Architektur drei Systeme unterscheiden, die niemals ganz ausschließlich und für sich isoliert in Anwendung gekommen sind, sondern die in allen historischen Baustilen und ihren Schöpfungen aufs mannigfaltigste ineinander übergreifen. Diese drei Systeme sind das organisierende, das dekorative und das illusionistische.

Organisierend soll diejenige Art der Verwendung malerischer Mittel an einem Bauwerk genannt werden, welche Farbenüberzug und Farbenkontraste an einzelnen Bauteilen dazu verwendet, um ihre Form und Bestimmung für das Auge zu einem klareren und faßlicheren Ausdruck zu bringen. Es handelt sich hier um eine optische Verstärkung solcher Teile, welche in einer struktiven Form wirklich ausgebildet sind, die bis zu einem gewissen Grade auch durch die stereometrische Wirkung allein zur Geltung kommen könnten. Organisierend ist es, wenn z. B. Säulen und Pfeiler einen farbigen Überzug erhalten, der so angeordnet ist, daß die tieferliegenden Teile der Profilierung dunkler, die weiter vorspringenden heller erscheinen, und so eine Wirkung, die das Licht nach optischen Gesetzen ohnedies haben müßte, noch verstärkt und gewissermaßen von den wechselnden Phasen der Belichtung unabhängig wird. Organisierend ist es, wenn z. B. Gewölberippen und Gewölbekappen in der Farbe unterschieden werden, so daß das stützende System mit besonderer Klarheit heraustritt; wenn in einer kassettierten Decke die Oberfläche der gekreuzten Balken, die Innenseite der Kassetten und die von außen nach innen führende Profilierung mit abgestuften Farbentönen behandelt werden. Und es sei nur im Vorübergehen bemerkt, daß die Polychromie in allen diesen Fällen die

natürliche Lichtwirkung und ihre Kontraste nicht nur steigern kann, sondern daß es unter Umständen dem Künstler auch erwünscht sein kann, der natürlichen Lichtwirkung in entgegengesetzter Richtung nachzuhelfen, Stellen, die gar zu dunkel würden, aufzuhellen und Stellen, die vielleicht zu grell würden, etwas abzudämpfen. Organisierend ist es auch, wenn man z. B. den Fond eines laubverzierten Kapitells mit Farbe ausfüllt, um die Gestalt des Blattwerks bestimmter heraustreten zu lassen oder den Grund einer Metopentafel färbt, um die plastische Wirkung des Bildwerks zu erhöhen.

Im ausgesprochensten Gegensatze zu dieser organisierenden Verwendung der Malerei steht die illusionistische. Darunter sei jede Bemalung von Wänden oder sonstigen Baugliedern verstanden, durch welche nicht die Wirkung vorhandener Strukturen verstärkt, sondern der Schein des Vorhandenseins von Strukturen erzielt werden soll, wo in Wahrheit gar keine Strukturen gegeben sind. Illusionistisch ist es also z. B., wenn auf eine flache Wand, die eben nur als Wand trägt und abschließt, Pfeiler oder Säulen aufgemalt werden; oder Arkaden, durch die man ins Freie, in eine Landschaft, zu sehen glaubt. Illusionistisch ist es, wenn z. B. die Gewölbekappen als eine Nachahmung des Himmelsgewölbes bemalt sind, in dem goldene Sterne auf blauem Grund gesetzt sind, als sei der Raum zwischen den Gewölberippen offen und lasse die Himmelslichter in die Kirche niederscheinen; illusionistisch ist es, wenn auf die Gewölbefelder des Mailänder Domes ein Maßwerkornament aufgemalt ist, so daß in dem Beschauer der Eindruck entsteht, als seien sie mit der kunstreichsten plastischen Arbeit bedeckt; illusionistisch ist es, wenn die Bilder, die auf eine Wand gemalt sind, so behandelt werden, als ob Teppiche mit figürlichen Darstellungen angebracht wären, und allgemein, wenn durch malerische Mittel der Schein plastischer Arbeit erzeugt wird; illusionistisch ist es, wenn namentlich der Barockstil in seinen Sälen und Kirchen die Wölbungen oft in der Weise bemalt, daß man über Geländer oder durch offene Hallen, in denen sich Gestalten bewegen, ins Freie oder in den Himmel zu sehen glaubt, so daß wirkliche und gemalte Architektur, Kircheninneres und Himmelsraum durch alle Künste der perspektivischen Verkürzung ineinander zu fließen scheinen. Illu-

sionistisch ist es aber auch, wenn die Polychromie dazu dienen soll, den Schein eines Materials heranzubringen, das in Wirklichkeit nicht verwendet worden ist; wenn Gips durch geeignete farbige Behandlung in Bronze, Zement in Marmor, weiches Holz in edles umgewandelt werden — eine Form der Illusion, die besonders im Kunstgewerbe eine große Rolle spielt und gespielt hat. Im großen und ganzen muß man sagen, daß das illusionistische Verfahren, namentlich wo es zu sehr hervordrängt und sich nicht auf bescheiden mitklingende Nebenwirkungen beschränkt, das ästhetisch wertloseste ist. Die Kunst ist zwar Schein; aber der schöne Schein ist der gehaltvolle, der seiner selbst bewußte Schein, und eine merkliche Grenzlinie trennt ihn von aller Täuschung. Der Künstler soll unsere Phantasietätigkeit anregen; er soll uns nicht betrügen wollen. Der Grund, aus dem eine illusionistisch gemalte Architektur auf einer flachen Wand dem ästhetischen Wohlbehagen nicht standhält, ist derselbe wie der, welcher auch das geschickteste Wachsfigurenkabinett vom Reiche der Kunst ausschließt — zuerst zuviel Illusion und dann Enttäuschung, anstatt einer Aufgabe für die Phantasie und wachsende Befriedigung.

Die Grenze zwischen dieser Art illusionistischer Malerei und der Dekoration durch Malerei ist natürlich nicht scharf zu bestimmen. Jedes Bild, welches an eine Wand gemalt ist und das Auge des Beschauers perspektivisch in die Tiefe führt, ist natürlich in gewissem Sinne eine Durchbrechung der Wandfläche zugunsten des Einblicks in einen Illusionsraum. Manche Richtungen perhorreszieren das durchaus. Der Wand soll der Charakter der Fläche erhalten bleiben, auch wenn sie mit bildlichen Darstellungen geschmückt wird. Diese Darstellungen sollen darum möglichst flächenhaft oder reliefartig gehalten werden, die perspektivische Wirkung in die Tiefe möglichst vermeiden, wenigstens überall da, wo die Wand noch als solche, d. h. als selbständiges Glied eines architektonischen Ganzen und nicht bloß als indifferenter Träger von Bildern wirken soll. Allein dies ist ein Purismus, dem die Übung der größten Kunstepochen und ihrer Meister durchaus widerspricht und der nur aus einer Verkennung des Unterschiedes zwischen illusionistischer und dekorativer Malerei entspringt. Der Unterschied, um

den es sich dabei handelt, kann gerade heute durch einen Blick auf die in der Gegenwart zu solcher Virtuosität ausgebildete Panoramamalerei recht deutlich gemacht werden. Die illusionistische Wirkung solcher Darbietung beruht zum großen Teil darauf, daß die Grenzen zwischen der körperlich-plastischen Wirklichkeit und der optischen Illusion des Bildes möglichst zum Verschwinden gebracht werden; daß man das Auge unmerklich von einem Vordergrunde, der wirkliche Gegenstände enthält, zu einem perspektivisch gezeichneten Hintergrunde überleitet, der nur Farben auf einer Fläche darbietet. Während so die illusionistische Malerei darauf ausgeht, nach Möglichkeit die Grenzen zwischen der Umgebung des Bildes und dem Bilde selbst zu verwischen, hält die dekorative Malerei diese Grenzen tunlichst fest, indem sie das Bild und seinen körperlich wirkenden Schein nicht unmittelbar in die Umgebung hineinstellt, sondern durch Umrahmung von ihr scheidet. Dies ist nicht nur nichts Unkünstlerisches, sondern im Gegenteil völlig konform mit dem, was früher als das Spezifische aller ästhetischen Wirkung erkannt wurde: der überzeugende Schein eines Wirklichen, der trotzdem als Schein, d. h. als bloßes Bild wirkt.

Der Höhepunkt aller dekorativen Verzierung von Architekturwerken durch Polychromie ist natürlich, wie schon früher bemerkt wurde, das Bild; das Bild in der Weise behandelt und in den gegebenen Raum hineinkomponiert, daß es eben in diesem Raume als Bild wirkt, d. h. seinen Bildcharakter durch geeigneten Kontrast gegen die Umgebung und ihre Formen, durch Umrahmung und verwandte Mittel möglichst entschieden zum Ausdruck bringt. Aber gerade ein Raum, der durch Bilder dekoriert ist, bedarf, wie ebenfalls schon hervorgehoben worden ist, dringend farbiger Ausstattung überhaupt, und auch, wo die Bilder fehlen, bleibt darum das Bedürfnis nach farbig wirkenden Innenräumen und nach polychromer Belebung der einzelnen Bauformen bestehen. Und es versteht sich von selbst, daß dabei die Grenzen zwischen rein dekorativer und organisierender Malerei unmöglich immer ganz scharf zu ziehen sind. Wenn man im romanischen Stil die Flächen zwischen den Fenstern und unter ihnen mit tapetenartigen Farbenmustern bedeckt, so ist dies gewiß rein dekorativ, und ebenso, wenn man die Leibungen der

Fenster mit buntfarbigen Ornamenten schmückt. Wenn man die Gurtbogen bandartig mit Ornamenten verkleidet, so hat man bei der struktiven Bedeutung dieser Teile genau so weit das organisierende Prinzip angewendet, als die Art der Bemalung geeignet ist, sie kräftig aus ihrer Umgebung heraus- und in ihrer eigentlichen Bedeutung hervorzuheben.

Für die dekorativ-polychrome Behandlung der Innenräume gibt es nun sehr verschiedenartige Hilfsmittel. Sie kann teils durch Bemalung im eigentlichen Sinne, teils durch die mannigfachen Arten der Inkrustation, der Verkleidung des Mauerwerks durch Marmor, durch Stuck, durch gefärbte und glasierte Ziegel, durch Mosaik geschehen, und es haben alle diese Verfahrungsweisen in den einzelnen Stilen und je nach bestimmten Zwecken wechselnde Verwendung gefunden.

Die mohammedanische Kunst z. B. hat das eigentliche Bild teils aus religiösen Gründen, teils aus Gründen, die in der Subjektivität des arabischen Charakters liegen, entweder perhorresziert oder wenigstens in keiner Weise entwickelt und auch in eigentlich struktiver Hinsicht nur Geringes geleistet. Aber die ganze Phantasie dieser Kunst warf sich gewissermaßen auf die Dekoration ihrer Innenräume mit dem reinen Ornament und insbesondere die maurische Kunst in Spanien hat hier vielleicht die vollendetsten Gebilde geschaffen, welche die Entwicklung der Kunst bis dahin hervorgebracht hat und die dem ganzen Verfahren den Namen gaben (Arabeske): ein System der Dekoration, welches sich teils aus Durchkreuzungen gebrochener gerader Linien zusammensetzt, teils aus einer Verflechtung rankenartiger Gebilde mit den verschiedenartigsten, nur schwach an die organischen Formen der Natur erinnernden Figuren — ein System, welches auch die arabischen Schriftzeichen als Ornamente benutzte und die Inschriften formal in die ornamentale Komposition hineinzog. Sicherlich liegt die Wurzel dieser Dekorationskunst im Vorbild des Teppichs, der seit den ältesten Zeiten in der orientalischen Kunstindustrie eine große Rolle gespielt hatte. Es ist darum durchaus eine Flächenkunst, was sich da in einer fast unübersehbaren Fülle und Mannigfaltigkeit vorzugsweise an den Wänden, aber auch an Decken und auf dem Fußboden, an Türen und Gesimsen ausbreitet. Aber es ist interessant

zu sehen, wie sich auch in diese dekorative Flächenkunst ein illusionistisches Moment, freilich mit großer Zurückhaltung, einschiebt. Namentlich im maurischen Ornament. Dieses schuf größere und an der Fläche höher hervortretende Netze und hat in diese auf einer oder zwei zurücktretenden Ebenen zartere Ornamentverflechtungen eingeschoben, die sich scheinbar unter dem größeren umrahmenden Flechtwerk fortsetzten. Die Illusion, als ob es sich bei diesen vorzugsweise in Gips eingedrückten oder eingezeichneten, seltener in Stein oder Holz eingeschnittenen Ornamenten, die durchaus farbig behandelt waren, um wirkliches Flechtwerk handle, ist schon dadurch künstlerisch gerechtfertigt, daß sie die optische Gliederung unterstützt, indem für den Fernstehenden vorzugsweise die größeren Linienzüge, für den Nahestehenden die zarteren und feineren Partien zur Geltung kamen.

Auf völlig anderen Grundsätzen beruht die Wanddekoration, welche wir aus den ausgegrabenen Resten der campanischen Städte kennen und die zweifellos in noch prachtvollerer Weise die Interieurs der römischen Paläste geschmückt haben wird. Sie ist charakterisiert durch das intime Zusammenwirken des Figürlichen, ja des eigentlichen Bildes, mit dem organisch fortgebildeten Pflanzenornament der griechischen Kunst und insbesondere mit der Verwendung von Architekturmotiven als Zierstücken zur Belebung der Wand. Was sie in diesem Zusammenhang besonders interessant macht, ist die Art und Weise, wie sie, scheinbar ganz auf Illusion ausgehend, diese Illusion, in dem Augenblick, wo sie sich vollendet, selbst wieder zerstört und daran erinnert, daß es sich nur um Dekoration gehandelt hat. Es wird hier auf die mit Stuck überzogenen und in große farbige Flächen abgeteilten Wände eine Zierarchitektur aufgemalt, von der größten Schlankheit und Leichtigkeit und mit den überraschendsten perspektivischen Verkürzungen. Es entsteht auf den ersten Blick der Schein, als seien die Wände aufgelöst in überzierliche Gerüstbauten und in diesen stehen oder sitzen einzelne Gestalten jeder Art auf Sockeln und Simsen, lehnen an Säulen und Leibungen oder wiegen sich auf Schnörkeln und Ranken; aber dieser Schein, so lebhaft er auch durch die angewendete Perspektive wirkt, hält nirgends stand, weil jene

Bauten doch anderseits gar nicht naturalistisch gedacht sind, sondern sich auf einem monochromen Hintergrunde, gelb, rot, schwarz, abheben, einen unmöglichen Augenpunkt haben und vielfach der architektonischen Logik ganz entbehren. Es soll gar nicht der Eindruck des Wirklichen, sondern der des spielend Unmöglichen, des reizvoll Überraschenden geschaffen werden. Die eigentlich illusionistische Wirkung wird schon dadurch immer wieder aufgehoben, daß in die freigelassenen Felder, ganz ohne Rücksicht auf eine mögliche Perspektive, geschlossene Bilder eingefügt sind oder freischwebende Figuren, die einen ganz anderen Maßstab haben, auch ihre Perspektive für sich und das Auge wieder daran erinnern, daß es sich nur um eine dekorative Belebung der Wand und um keine dargestellte Wirklichkeit handelt.

Die reichste Entfaltung fand die dekorative Malerei im Zeitalter der Renaissance, wo ihr einerseits die Emanzipation vom gotischen Gewölbebau und seinen Gurten oder Rippen, anderseits die Entwicklung, welche die Freskomalerei gewonnen hatte, zustatten kam. Diese Arbeiten, an deren Spitze wir die prächtigen Decken des Vatikans zu stellen haben, zeigen die kunstvolle Vermischung klassischer Ornamentik mit Figurenmalerei; jene als Rahmen, diese als Inhalt des Deckenbildes. Man strebte nach einheitlich farbiger Gesamtwirkung. Die größte Schöpfung dieser Art, allerdings schon an der Grenze stehend, wo der dekorative Stil der Renaissance in den illusionistischen des Barock übergeht, ist die Ausmalung der Decke der Sixtinischen Kapelle durch Michelangelo. Diese Decke ist ein Spiegelgewölbe mit Kuppen. Michelangelo hat sie durch fünf breite Doppelgurten der Breite nach geteilt und diese Gurten so gestaltet, daß sie in Verbindung mit den Ansätzen, von denen sie ausgehen, als eine farbige, perspektivisch gemalte Architektur erscheinen. In diese Architektur selbst sind in scheinbar natürlicher Größe die Gestalten der Sibyllen und Propheten hineingemalt, als ob sie auf Thronen, also auf einer aus dem Gewölbeansatz rechtwinklig herausspringenden Fläche, sitzen würden. Trotz der übergewaltigen Größe der Gedanken wie der Einzelgestalten ist die Decke keine künstlerische Einheit, wegen des Ineinanderspielens dekorativer und illusionistischer Momente.

Schon die Zeitgenossen haben das bemerkt. Die gemalte Architektur der Decke soll illusionistisch wirken; sie steht aber zugleich mit der wirklichen Architektur in einem gewissen Widerspruch: die Figurenmalerei selbst soll teilweise illusionistisch, teilweise nur als Bild, als Dekoration, wirken.

Eine eigentümliche, namentlich in der Kunst der Renaissance sehr beliebte Form der farbigen Wandverzierung sind die Nachbildungen der Malereien auf leicht erhabenem Stuckornament, die man in den alten Gewölben der römischen Ruinen fand, die jetzt unterirdisch, als Grotten, erscheinen. Dieses von Fabelwesen, Tier- und Menschengestalten durchflochtene Rankenwerk nannte man „Grotesken". Morto da Feltre hieß der Maler, dessen Aufnahmen als Vorbild für die neue Kunst dienten. Schon 1502 erhielt Pinturicchio den Auftrag, solche in der Bibliothek zu Siena, so schön und zierlich wie möglich, mit abwechselndem Schmucke der Felder, zu malen. Sodoma war es, der sie zuerst in der Stanza della Segnatura, dem eigentlichen Arbeitszimmer des Papstes, vollendet durchführte.

X. Kapitel

Die Proportionalität

Die Proportionalität, so wurde schon gesagt, ist das Verhältnis der relativen Einstimmigkeit oder des Ausgleichs zwischen sinnlich gegebenen Inhalten, insofern als dieselben sich als Größen im räumlichen oder zeitlichen Sinne darstellen und unter sich ungleich sind: zwischen einem Ganzen und seinen Teilen und ebenso der einzelnen Teile untereinander. Auch die Proportionalität ist innerhalb der Mannigfaltigkeit ein vereinheitlichendes Moment. Sie schlägt die Brücke über die Größenunterschiede, wie die Harmonie über die qualitativen Unterschiede, läßt in den Teilen die Beziehung aufs Ganze und die Abhängigkeit vom Ganzen ahnen und erleichtert damit die Zusammenfassung, das sinnliche Verständnis.

Zunächst bietet die Proportionalität wieder Gelegenheit, darauf aufmerksam zu machen, was schon früher wiederholt betont wurde, daß alle ästhetischen Gesetze durchaus nur Re-

lationsgesetze sind, d. h. sich niemals auf die Herstellung eines bestimmten Was? beziehen, sondern nur auf ein Wie?, oder mit anderen Worten, daß sie alle nur folgendes angeben: Wenn irgendwoher e i n Glied oder einige Glieder einer sinnlichen Mannigfaltigkeit gegeben sind und es sollen neue hinzutreten oder es soll das Gegebene zu komplexeren Gebilden verarbeitet werden — in welcher Weise das zu geschehen hat, damit eine ästhetische Wirkung erzielt werde? Ganz ebenso ist auch die Logik nicht eine Anleitung, um bestimmte Gedanken zu erzeugen oder bestimmte Erkenntnisse zu gewinnen, sondern ebenfalls nur die Anweisung: Wenn ein bestimmter Gedanke gegeben ist, in welcher Weise muß der Fortschritt zu einem anderen geschehen, damit den Forderungen logischer Korrektheit Genüge geleistet werde?

So kann es sich insbesondere bei dem Gesetze der Proportion, als einer quantitativen Bestimmtheit im Ästhetischen, niemals um ein bestimmtes Maß, sondern nur um Maßverhältnisse handeln, die zwischen einem Ganzen und seinen einzelnen Teilen bestehen. Man kann nicht sagen: Wie groß muß eine Figur sein, wie hoch oder wie breit ein Bauwerk oder wie lang muß eine Sinfonie oder ein Drama dauern, damit sie ästhetisch wirken? Einzelne Vorschriften, die sich auf absolute Maße beziehen und die sich aus allgemeinen Gesetzen unserer sinnlichen Auffassung ableiten lassen, sind vielleicht auch der Erörterung wert, aber diese gehören jedenfalls nicht unter den Begriff der Proportion. Die Relativität der Proportion zeigt sich am besten in der Tatsache, daß, wenigstens im Räumlichen, jede bestehende Proportionalität ganz ungeändert bleibt, wenn man alle die sie ausdrückenden oder symbolisierenden Maßzahlen um den gleichen Teil reduziert. Ob man diese Reduktion um ein Drittel oder um ein Hundertstel vornimmt, ändert an der Proportion nichts, vorausgesetzt nur, daß sich die Reduktion — es kann auch ebensogut eine Vergrößerung sein — auf alle gegebenen und unter sich homologen Raumteile gleichmäßig erstreckt. Würde sie bei einem dieser Teile vergessen oder mittels eines anderen Teiles ausgeführt, so würde natürlich ein mehr oder minder schreiendes Mißverhältnis, ja ein völliges Auseinanderfallen des betreffenden Raumgebildes die Folge sein.

Hier tut sich der Blick auf in eine bedeutsame Verschiedenheit der Künste, welche auf der Raumform beruhen, von denen, welche auf der Zeitform basieren. Nur bei optischen Gebilden läßt sich unter völliger Veränderung des Maßstabes, aber unter durchgängiger Anwendung eines anderen Maßstabes, ein Werk in seinem wesentlichen Aufbau, in seiner Gliederung, im Verhältnis der einzelnen Teile zueinander und zum Ganzen, darstellen und damit unter ganz geänderten Größenverhältnissen ein Eindruck erzielen, der dem ursprünglichen wenigstens analog ist. Wir führen Pläne oder Skizzen aus dem Kleinen ins Große über, und wir reduzieren wirkliche Bauwerke, Statuen, Bilder aus dem Großen in irgend einen Maßstab, der für unsere speziellen Zwecke geeignet ist. Damit soll nicht behauptet werden, daß wir es dabei immer mit identischen Eindrücken zu tun haben: das Quantitative spielt ja seine Rolle in der Ästhetik, die Größe als räumliche, als extensive, wirkt eindrucksvoll, erhaben, und wenn wir ein imposantes Bauwerk von großen Dimensionen oder eine Kolossalstatue auf einer kleinen Photographie oder in einem kleinen Modell vor uns haben, so fällt unvermeidlich, obwohl der Zusammenhang der Formen ganz ungeändert ist, ein gewisser Eindruck weg; und umgekehrt: nicht jedes räumliche Gebilde verträgt beliebige Vergrößerung, ohne zu verlieren statt zu gewinnen, weil seine Formensprache für bedeutende Dimensionen zu leer und zu dürftig ist. Gleichviel aber: an dem Grundverhältnis, der Möglichkeit einer beliebigen Veränderung der Maßstäbe, wird durch solche Verschiedenheiten nichts geändert. Ganz anders ist es mit den auf die Zeitform angewiesenen Künsten. Es ist offenbar ganz unmöglich, mit einem Gedicht, einem Drama, einem Musikstück eine Reduktion vorzunehmen oder es zu vergrößern, ohne sein ganzes Gefüge aufzuheben, ohne es ganz und gar zu verändern. Dies könnte ja nur entweder durch Weglassen einzelner Teile oder durch Zusätze erfolgen: das eine wie das andere würde den Zusammenhang verändern und damit das betreffende Gebilde selbst umgestalten.

Proportion also ist ein derartiges quantitatives Verhältnis des Ganzen zu seinen wahrnehmbaren und als solche wirkenden Teilen oder der einzelnen Teile zueinander, daß dadurch ein ästhetischer Eindruck erzielt wird, d. h. ein möglichst einheit-

liches und von störenden Einflüssen freies Auffassen des Ganzen in seiner Mannigfaltigkeit ermöglicht wird.

Die Frage, welche uns hier zu beschäftigen hat, ist die: Lassen sich irgendwelche bestimmte Gesetzmäßigkeiten in bezug auf die relative Anordnung von Größen angeben, welche eine derartige Wirkung sichern?

Dieses Problem ist offenbar weit schwieriger als die Erkenntnis der elementaren Gesetzmäßigkeiten, mit denen wir uns bisher beschäftigt haben, Wiederholung und Nachahmung, Reihenform und Symmetrie. Hier kann von einem Gegebenen ausgegangen werden; bei der Proportion dagegen gilt es, die Gleichmäßigkeit in völlig Verschiedenem aufzufinden. Die Symmetrie bindet Gleiches an Gleiches; die Proportionalität aber läßt einen freien Wechsel der verschiedenartigsten Formen zu und besitzt gerade in ihrem Wechsel die durchgreifende Bedeutung für Natur- und Kunstformen. Ist sie vielleicht überhaupt nur eine Form des zu sinnlicher Erscheinung kommenden Mannigfaltigen, in einem aus einer Vielheit von Teilen bestehenden Gebilde einfach die Verschiedenheit der Größenverhältnisse, die Mannigfaltigkeit der einzelnen Ausmaße gebend? Vielleicht wird diese Mannigfaltigkeit durch vereinheitlichende Kräfte ganz anderer Art überwunden? Vielleicht besteht in bezug auf sie gar keine Gesetzmäßigkeit, die sich allgemein angeben ließe?

In bezug auf diese Fragen bestehen die größten Meinungsverschiedenheiten. Ein Blick in die Literatur genügt, um den seltsamen Kontrast der Auffassungen zu zeigen. Während einerseits schon im Altertum und bis auf die Gegenwart nachdrücklich der Satz verteidigt worden ist, die Schönheit sei durch die Größenverhältnisse bedingt, herrscht in bezug auf die Aufstellung bestimmter Proportionsprinzipien keinerlei Übereinstimmung, ja man hat die Lösung dieser Aufgabe nicht einmal versucht. Die Wissenschaft des 19. Jahrhunderts ist in diesem Punkte außerordentlich arm an Aufschlüssen. Die herkömmliche Behandlung der architektonischen Stilgeschichte und Stillehre leidet an einer grundsätzlichen Unvollständigkeit: sie ist fast ausschließlich Formenlehre. Diese wird mit unermüdlicher Ausdauer bis in ihre feinsten Verzweigungen und Variationen verfolgt. Dagegen kann man Bände über Bände aufschlagen und

wird kaum irgend etwas über die Proportionen erfahren, das über die allgemeinsten, vagsten und schwankendsten Bezeichnungen hinausginge.

Schwerlich ist die innere Schwierigkeit des Gegenstandes allein an seiner Unerforschtheit schuld. Er ist von der modernen Kunstwissenschaft sozusagen „versiegelt“ worden. Keine Lehre ist in ihr so eindringlich gepredigt worden wie die, daß die schöne Proportion in der Baukunst schlechthin ein Unmeßbares sei, nur vom Gefühl zu erfassen und nur frei vom genialen Instinkt zu erzeugen. Wenn das wahr wäre, dann wäre es freilich umsonst, in der historischen Kunst nach Proportionsregeln zu suchen. Das muß im höchsten Grade auffallen. Man sollte denken, wenn die Schönheit auf dem Zusammenstimmen der Verhältnisse beruht, so müsse es doch bestimmte Proportionsprinzipien geben, die wohlgefällig, und andere, die nicht wohlgefällig wären. Das heißt, man müßte die Schönheit (oder wenigstens dies bestimmte quantitative Moment der Schönheit) in bestimmte Zahlen fassen können und damit eine bestimmte Form ästhetischer Wirkung, die gesetzmäßig erforscht und dargestellt werden könnte. Aber nichts von alledem. Die Bestimmungen des Altertums und der Renaissance gehen über ganz allgemeine Phrasen in dieser Beziehung nicht hinaus.

In neuerer Zeit hat man allerdings den Versuch gemacht, ein allgemeines Proportionsgesetz mathematisch zu fundieren. Dies ist das Gesetz des sogenannten „goldenen Schnittes“, welches schon im Altertum und in der Renaissance gekannt, aber nicht ästhetisch ausgebeutet worden ist. (Siehe Luca Pacioli: De divina proportione, 1507.) Das Verhältnis des goldenen Schnittes ist da gegeben, wo sich ein Ganzes (speziell eine Linie) zu ihrem größeren Teil so verhält, wie der größere Teil zu einem kleineren, d. h. in einfachster mathematischer Form: Wenn $a + b$ die ganze Linie ist, und a der größere Teil, so ist das Verhältnis von $a + b$ zu a gleich dem Verhältnis von a zu b, also $(a + b) : a = a : b$.

Dieses Verhältnis hat Adolf Zeising als ein ästhetisches Fundamentalgesetz ausgesprochen und ihm eine die ganze Natur und die ganze Kunst durchdringende morphologische Bedeutung zuerkannt. Für ihn ist es der vollendetste Ausdruck des Gegen-

satzes und des Ausgleichs zwischen Einheit und Mannigfaltigkeit, d. h. die vollkommenste Vermittlung zwischen den beiden extremen Verhältnissen, der absoluten Gleichheit 1 : 1 und der absoluten Verschiedenheit 1 : 0; oder zwischen ausdrucksloser Symmetrie und dem maßlosen Ausdruck, der starren Regelmäßigkeit und der ungebundenen Freiheit. Gegen diese Aufstellung Zeisings ist nun zu allererst ihre Unbeweisbarkeit ins Feld geführt worden. Freilich hat Zeising selbst viele Beispiele aus der Natur und aus der Kunst gegeben. Man wendet gegen sie ein, daß selbst diese von Zeising beigebrachten Beweise sich seinem Prinzip nur dann fügen, wenn man die Teilungspunkte willkürlich wählt, und die Möglichkeit für solche Willkür ist überall gegeben. Der Körper hat im Äußeren nur wenig völlig unzweideutige Teilungspunkte, und wenn man sich nicht geradezu entschließt, das Knochengerüst, d. h. die Gelenke zugrunde zu legen, so kann man den Zirkel immer da einsetzen, wo man es zugunsten irgend einer vorgefaßten Meinung tun will. Ebenso sei es mit den Bauwerken. Jedes derselben biete eine Menge verschiedener Teilungspunkte, die bei jeder solchen Messung zur Verfügung stehen. Paßt der eine nicht, so paßt vielleicht der andere und man kann auf diesem Wege beweisen, was man will. Es sei mit dem besten Willen kaum möglich, unter den vielen denkbaren Verhältnisbeziehungen der einzelnen Teile des menschlichen Körpers zueinander und zum Ganzen nicht auch einige zu finden, die bei entsprechendem Einsetzen des Zirkels nicht ungefähr der Gleichung $\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b}$ angenähert werden könnten. Die Anhänger Zeisings fühlen sich von diesen Einwendungen nicht erschüttert. Zeising selbst hat immer zugegeben, daß das Gesetz nur einen Mittelwert darstelle, um den die wirklichen Verhältnisse mit größerer oder geringerer Annäherung herumschwanken. Adamy hat darauf hingewiesen, daß, wenn man das Verhältnis des goldenen Schnittes arithmetisch bei einer bestimmten Zahl bestimmen wolle, in den meisten Fällen nur eine approximative Bestimmung der proportionalen Werte möglich sei — durch unendliche Dezimalbrüche nämlich. Nur die praktisch-geometrische Konstruktion könne Teilungen im Sinne des goldenen Schnittes

mathematisch genau vollziehen; gerade dieses Unvermögen der Rechnung sei der überzeugendste Beweis, daß die Schönheit jedes starren und völlig bestimmten Verstandesgesetzes spotte, daß in ihr die individuelle Willkür nicht ganz auszuschließen sei und es in jedem einzelnen Falle dem individuellen Künstlergeist überlassen bleibe, wie weit er sich nach diesem nicht ganz genau bestimmten Gesetze richten wolle.

Ein anderes Proportionsgesetz hat vor einiger Zeit G. Dehio aus einer großen Anzahl von Werken der antiken und mittelalterlichen Architektur empirisch zu erweisen gesucht. Dieses Gesetz, das wir kurz das Gesetz der Triangulation nennen wollen, macht nicht den Anspruch, sowohl für die Quantitätsverhältnisse der Raumform im großen als auch für die Verhältnisse der Teile zum Ganzen und der Teile untereinander zu gelten, wie der Satz vom goldenen Schnitt; auch nicht für Architektur und Plastik zugleich, ja für alle ästhetisch wirkenden Raumformen überhaupt: es will nur ein Gesetz für die Abmessung der Quantitätsverhältnisse im großen bei Architekturwerken sein. Das Gesetz läßt sich in seiner einfachsten Gestalt so formulieren: das Verhältnis der Höhendimension zur seitlichen Ausdehnung sowohl im Querschnitt als im Aufriß der Schauseite wird so gestaltet, daß der Kulminationspunkt der optischen Wirkung der Scheitelpunkt eines gleichseitigen Dreiecks ist, dessen Basis von den optisch in Betracht kommenden Endpunkten der seitlichen Abmessungen, also der Breite des Raumbildes, bestimmt wird. Mit anderen Worten: Der optische Kulminationspunkt ist vom Boden so weit entfernt wie der zu gestaltende Raum breit ist. Dies gilt nicht nur vom Raumgebilde als Ganzen, sondern wiederholt sich in manchen Fällen auch an einzelnen Partien, so daß manche Werke nicht nur im Hauptaufriß, sondern durchgängig trianguliert sind.

Auf seiten der Gegner einer formalistischen Ästhetik hat man nun aus den Schwierigkeiten, welchen die Aufstellung einigermaßen bestimmter Proportionsgesetze begegnet, oft den Schluß gezogen, daß Proportionalität als ein von der Illusion unabhängiger ästhetischer Reiz überhaupt nicht existiere. Das übliche Lob der Proportionalität sei nur eine Umschreibung oder genauere Präzisierung des Satzes, daß die Kunst die Natur nach-

ahmen müsse. Wenn ich von der Statue eines Mannes sage: sie ist gut proportioniert, so vergleiche ich die Verhältnisse der Statue mit den mir bekannten Verhältnissen der Natur. Was ich schön finde, sind gar nicht diese Verhältnisse an sich, sondern ihre Übereinstimmung mit den Verhältnissen des Vorstellungsbildes, das ich zu seiner Betrachtung mitbringe. Und ebenso sei es bei den Fragen, die sich an die Proportionen der Architektur und der dekorativen Künste anknüpfen. Hier spiele der Einfluß der Gewohnheit dieselbe Rolle, wie bei den Proportionen des menschlichen Körpers das Naturvorbild. Man vergleiche das Gesehene mit den Vorstellungsbildern von Ähnlichem, was man früher gesehen habe; man wisse einfach aus der Erfahrung, wie die einzelnen Teile eines bestimmten Gebäudes sich zueinander zu verhalten pflegen.

Aber das Ungenügende dieser und ähnlicher Wegerklärungen der Proportionalität als eines Formalgesetzes liegt doch auf der Hand. Man schiebt die Frage einfach zurück, statt sie zu lösen. Wir sollen die Proportionen eines menschlichen Körpers dann schön finden, wenn wir sie mit der Natur vergleichen und bemerken, daß die künstlerische Darstellung mit der Natur übereinstimmt. Aber haben wir das wirklich im Sinne? Schweigt denn unser Urteil über Proportioniertheit, wenn wir der Natur selbst gegenüberstehen? Können wir denn nicht auch verschiedene Menschen im Original miteinander vergleichen und den einen für besser proportioniert als den anderen erklären? Und wenn bei dem Urteil über die Proportionen eines Gebäudes nur die Gewohnheit ausschlaggebend sein soll, so fragt man doch unwillkürlich, auf welche Weise dann diese Gewohnheit entstanden sei, die in einem bestimmten Stil zu einem bestimmten Proportionssystem führte und andere Proportionsmöglichkeiten abwies. Man kann sich also offenbar bei dieser Auskunft nicht beruhigen, sondern muss sich nach etwas tiefer liegenden Erklärungen umsehen.

Zunächst sei mit allem Nachdruck darauf hingewiesen, wie groß die tatsächliche Bedeutung wohlgefälliger Proportionen bei der ästhetischen Wertung ist. Man kann sich das am besten dadurch deutlich machen, daß man sich gegebene Verhältnisse von irgend einem Gliede aus erheblich verschoben denkt. Man

stelle sich die Gestalt eines Menschen vor, bei welchem die Beine doppelt so lang sind als der Oberkörper oder der Oberkörper doppelt so lang als die Beine; einen Menschen mit gewaltigem Embonpoint und ganz dünnen Beinen oder ganz kleinem Kopf; oder einen Menschen, bei dem die herabhängenden Arme bis in die Gegend des Knies reichen: es unterliegt nicht dem mindesten Zweifel, daß solche Erscheinungen nur einen negativen ästhetischen Wert haben, daß sie komisch wirken. Die Karikatur pflegt ja darum gerade dieses Mittel, Übertreibung und Verzerrung der Proportionen, mit Vorliebe zu verwenden. Es soll hier von allen Fehlern der Proportion abgesehen werden, die namentlich auf Bildern und Reliefs infolge mangelhafter Perspektive vorkommen; denn hier gilt ja die vorhin abgewiesene Erklärung in der Tat: hier vergleichen wir das Abbild, die Nachahmung, mit dem Urbild und da wir durch zahllose optische Erfahrungen ein mehr oder weniger ausgebildetes Bewußtsein von der Perspektive besitzen, so ist ein perspektivischer Fehler eben mehr oder weniger illusionsstörend und schon aus diesem Grunde ästhetisch verwerflich.

Reiner tritt unser Fall wieder hervor bei Bauwerken. Offenbar kann man auch da durch Verschiebung der Maßverhältnisse die seltsamsten, negativ-ästhetischen Wirkungen erzeugen. Stellen wir uns die Säulen eines dorischen Tempels bei ungeänderten Verhältnissen des Grundrisses um das Doppelte erhöht vor; oder denken wir uns die Frontseite des Grundrisses bis gegen die Maße der Langseite hin verbreitert; denken wir uns auf einem jonischen Tempel ein Steildach errichtet, wie es die gotischen Kathedralen haben; stellen wir uns das Portal einer solchen Kathedrale bis zur Höhe des Giebels hinaufreichend vor oder in der Rustikamasse des Palazzo Pitti ein kleines Türchen und niedrige Fensterschlitze — so sind das alles Ungeheuerlichkeiten. Zugleich aber enthüllt sich, was oft übersehen wird und wohl den Schlüssel zu den Schwierigkeiten der bisherigen Proportionslehre enthält, daß es sich auch bei der Proportionalität so wenig wie bei der Form der Reihe, der Symmetrie, der Kulmination, des Gleichgewichts, darum handelt, irgend etwas inhaltlich Bestimmtes als das Wohlgefällige aufzuweisen, sondern vielmehr einen allgemeinen Vergleichspunkt zu finden, von dem

aus die Verhältnisse in wohlgefälliger Weise bestimmt werden können. Dieser Vergleichspunkt, von dem bei der Proportionalität ebenso ausgegangen werden muß, wie bei der Symmetrie, ist die Vorstellung des Ganzen von seinen Teilen. Aber — und dies unterscheidet die Proportionalität von den rein formalen Bedingungen ästhetischer Wirkung — des Ganzen, sofern es nicht nur Größe ist (das wäre zu leer), sondern sofern es zugleich etwas ausdrückt oder bedeutet.

Und dies ist darum das allgemeinste Gesetz der Proportionalität: Wohlgefällige Verhältnisse bestehen in einem aus sinnlich wahrnehmbaren Teilen zusammengesetzten Ganzen überall da, wo kein Teil sich quantitativ im ganzen auf eine Weise hervordrängt oder quantitativ im ganzen in einer Weise zurücktritt, die seiner Bedeutung im ganzen und für das Ganze nicht entspricht, die den Eindruck, auf den das Ganze berechnet ist, entweder stört oder in andere Bahnen lenkt. Proportion, so kann man auch sagen, ist die Harmonie in den Größenverhältnissen; sie symbolisiert im Quantitativen die sachliche Bedeutung und Wichtigkeit der einzelnen Glieder eines sinnlichen Komplexes. Auch in diesem Sinne weist die Proportionalität über die reinen Formgesetze der ästhetischen Wirkung hinaus nach dem assoziativen Faktor im Schönen, nach der Bedeutung der Formen, nach den Vorstellungen oder Phantasiebildern, die wir mit der Anschauung bestimmter Formen verknüpfen. Und die allgemeinste Regel aller Proportionalität ist darum mit Heranziehung dieses Moments: nicht nur in der linearen Ausdehnung der einzelnen Teile ihre relative Bedeutung für das Ganze zum Ausdruck zu bringen, sondern auch niemals eine solche Verteilung der Massen vorzunehmen, welche jenen Vorstellungen von Gleichgewicht, Kraft und Bewegung widerspricht, die man mit bestimmten Gebilden verbindet. An allen tektonischen Gebilden muß darum die Masse an den Stellen am stärksten sein, die für das Auge den stärksten Druck auszuhalten haben oder den Eindruck des Kraft- und Bewegungszentrums machen sollen. So wird man z. B. eine Säule dem Boden zunächst am dicksten machen, weil ihr wurzelfestes Stehen eine gewisse Analogie zum Baumstamm aufweist, woraus unmittelbar eine Konzentration der Masse an dieser Stelle hervorgeht. Dagegen

wird man die Füße eines Möbelstücks nach oben hin dicker werden lassen, weil seine Beweglichkeit die Analogie mit dem menschlichen und tierischen Körper fordert und deshalb seine größte Masse sich meistens oberhalb der Mitte seiner Höhe befinden wird.

Eben daraus folgt aber, daß eine in Zahlen ausdrückbare Proportionalität, die als solche allgemein wohlgefällig sein müßte, oder ein abstraktes, allgemeingültiges Proportionsgesetz nicht möglich ist. Je nach der Verschiedenheit der Zwecke, welche erreicht werden sollen, je nach der Verschiedenheit der Inhalte, die in einem Gebilde ausgedrückt werden sollen, auch je nach dem Verhältnis der Mittel, die im einzelnen Falle angewendet werden, wird die Proportionalität wechseln; und anderseits wird der Umstand, daß gewisse Glieder und Teile eines zusammengesetzten Werkes eben doch regelmäßig bestimmten Zwecken dienen, auch innerhalb gewisser Schranken regelmäßig ein gewisses Größenverhältnis zwischen ihnen und dem Ganzen bedingen. Die Dauer, innerhalb deren die Aufmerksamkeit auf eine in sich zusammenhängende Reihe von Vorstellungen gerichtet bleiben kann, ohne zu ermüden, bedingt die Länge eines Musikstücks, einer Sinfonie z. B. oder eines Dramas. Zwischen den einzelnen Abmessungen eines solchen Verlaufes, den einzelnen Teilen einer Sinfonie oder den Akten eines Dramas, ein Verhältnis durchgängiger Gleichheit herstellen zu wollen, so daß etwa jeder genau die gleiche Zeit in Anspruch nähme oder genau die gleiche Anzahl von Versen oder Takten hätte, wäre eine unerträgliche Pedanterie, ebenso wie der Versuch, diese Maße im Sinne einer durchgreifenden Proportionalität ein für allemal zu bestimmen. Auch hier kann nur gesagt werden: Ausgeschlossen durch die Möglichkeit, eine künstlerische Wirkung zu erzielen, ist nur eine zu weitgehende Verschiedenheit in den zeitlichen Ausmaßen; ein Sinfoniker, der uns etwa eine halbe Stunde lang mit seinem Adagio zu unterhalten suchte und dann die drei anderen Sätze in eine Viertelstunde zusammendrängte, würde durch das völlig gestörte Gleichgewicht nicht das Gefühl erwecken, daß er ein geschlossenes und gegliedertes Werk vorführe, das auf einen Totaleindruck im Zusammenwirken mehrerer Bestandteile berechnet sei, sondern der so übermäßig ausgedehnte

Satz würde den Eindruck hervorbringen, daß es dem Künstler nur um ihn zu tun gewesen sei, und daß die übrigen nur unfertige und nebensächliche Abschnitzel darstellen. Ebenso würde im Drama ein einzelner, übermäßig lange ausgedehnter Akt wirken.

Unter Mitberücksichtigung aller dieser Momente ist nun freilich die richtige Wahl der Proportionen für den Raumkünstler par excellence, für den Architekten, recht eigentlich ein Grundproblem. Denn es wäre der größte Irrtum zu glauben, daß der Stimmungseffekt eines Bauwerks nur durch seine Formgebung, die Verzierung der Flächen oder die Farben hervorgebracht werde. Er ist vielmehr ganz wesentlich durch seine Proportionen bestimmt. Denn auf den Proportionen beruht vor allen Dingen die Raumvorstellung, die in dem Beschauer hervorgerufen wird und die mit ihr verknüpfte und gegebene Stimmung. Der Eindruck des Schweren, Wuchtigen, des Feierlichen und Erhabenen, des Heiteren und Graziösen hängt zum guten Teil von den Proportionen ab; und ob ein Raum frei, weit und behaglich oder hoch, schmal und engbrüstig proportioniert ist, das kann offenbar für die Stimmung, in die man bei seinem Anblick versetzt wird, nicht gleichgültig sein.

Eben darum war es auch verfehlt, die Proportionalität an den Werken der bildenden Kunst nur an reinen Linienverhältnissen feststellen zu wollen. Wir können ja nur mit ziemlicher Anstrengung rein linear sehen; in Wirklichkeit fassen wir alle Linien als Kanten, als Begrenzungen von Flächen, und wieder alle Flächen als Oberflächen von Körpern auf; d. h. unser Sehen ist durchaus stereometrisch gerichtet, selbst da, wo in Wirklichkeit nur zwei-dimensionale Gebilde vorhanden sind, wie in der Malerei.

Bei der Entscheidung der Frage also, die wohl aller Proportionalität zugrunde liegt: welche Bedeutung, welches „Gewicht“ einzelne Teile im Verhältnis zum Ganzen haben, sind darum nicht bloß die linearen Entfernungen der einzelnen Teilpunkte voneinander, sondern auch das mit den Linien zugleich mehr oder minder aufgefaßte Volumen, die kubische Masse der Glieder, dasjenige, was aufgefaßt wird, also auch ästhetisch wirkt.

Hier stößt man nun natürlich auf mancherlei individuelle

und historische Bedingtheiten. Es gibt ganze Zeitalter, die mit ihren künstlerischen Ausdrucksmitteln mehr dem einen oder mehr dem anderen Stimmungscharakter zuneigen; man denke an den Gegensatz des jonischen und des dorischen Stils, an den Gegensatz zwischen Romanisch und Gotisch, zwischen Barock und Rokoko; und ganz dasselbe gilt auch von den Proportionsverhältnissen des menschlichen Körpers in der künstlerischen Darstellung. Schon in der griechischen Kunst gab es bekanntlich eine Menge verschiedener Proportionsnormen und Polyklets Figuren galten als quadratisch, d. h. untersetzt und vierschrötig, was durch die erhaltenen Kopien des Doryphoros und Diadumenos bestätigt wird. Lysippos bevorzugte schlanke Körper, denen er außerdem kleinere Köpfe gab, wodurch sie im ganzen größer erschienen. Ähnlich ist es später. Michelangelo bevorzugt einen breiten und massiven Körpertypus; andere Künstler, wie Tiepolo, Doré, Burne-Jones, Walter Crane, bevorzugen wieder umgekehrt einen sehr schlanken. Natürlich liegen beide Ideale, das Untersetzte und das Schlanke, innerhalb der Grenzen des anatomisch und organisch Möglichen, aber beide stellen innerhalb dieser Grenzen Extreme dar.

Der merkwürdigste Gegensatz innerhalb derselben nationalen Kunst — nicht ausschließlich, aber doch wesentlich durch die Proportionen dargestellt — ist der Gegensatz des dorischen und jonischen Stiles innerhalb der griechischen Architektur, welche nicht im Verhältnis des Frühen und Späten zueinander stehen, sondern, dem Gegensatz der beiden Hauptstämme entsprechend, fast gleichzeitig hervortreten. Abgesehen von der reicheren plastischen Durchbildung der Einzelglieder, die für den Gesamteindruck nicht entscheidend ist, wird die verschiedene Wirkung der beiden Bauweisen vor allem durch die Verhältnisse bedingt. Schon Vitruv fand im dorischen Stil die männliche, im jonischen die weibliche Schönheit verkörpert; ein neuerer Beurteiler sagt: der dorischen Kraft gegenüber vertritt der jonische Tempel die jonische Anmut; dem dorischen Ernst gegenüber die jonische Heiterkeit (Woermann). Die Säulen im dorischen Stil stehen in einem Abstande von $1^1/_4$ bis $1^1/_2$ ihres unteren Durchmessers nebeneinander. Ihre Höhe schwankt bei fortschreitender Entwicklung zu größerer Schlankheit zwischen

4 und 6 ihrer unteren Durchmesser. Im jonischen Stil sind die Säulen schlanker, die Abstände zwischen ihnen größer, das Gebälk leichter.

Obwohl es eine allgemeingültige, positive Formel für die Proportionalität nicht gibt, kann man aber doch wohl mit großer Bestimmtheit ein negatives oder prohibitives Proportionsgesetz aussprechen. Dieses Gesetz scheint auf den ersten Anblick paradox; es steht aber, wenn man genauer zusieht, mit den Grundgesetzen der ästhetischen Wirkung in vollem Einklang. Allgemein ausgedrückt hieße dieses negative Proportionsgesetz so: Zwischen den raum-zeitlichen Einheiten, die in einem Kunstwerke zu einem Ganzen verknüpft werden, so daß sie aus dem Ganzen zugleich als relative Einheiten hervortreten, darf niemals ein derartiges Quantitätsverhältnis bestehen, welches sich durch völlig rationale Zahlen ausdrücken läßt, in der Art also, daß die einzelnen Glieder einfache oder mehrfache Verdopplungen ihrer relativen Größe und wiederum das Ganze ein einfaches Multiplum seiner Teile wäre. Dies scheint auf den ersten Blick mit der ästhetischen Grundforderung der Einheit in Widerspruch zu stehen; in Wirklichkeit bedeutet es nur das Zusammenwirken der Einheit mit der Mannigfaltigkeit. Das allzu Einfache, absolut Übersichtliche, ist zugleich das Langweilige; nur diejenige Einheitlichkeit hat für den ästhetischen Sinn Reiz, die sich in der Diversität verbirgt, die gesucht werden muß, die, indem sie scheinbar verloren geht, sich immer aufs neue herstellt. Das gilt nicht nur von Formen und Qualitäten, sondern auch von reinen Quantitätsverhältnissen. Jede Messung, welche man vornimmt, wird diese Anschauung bestätigen.

Eine Türe oder ein Fenster, deren Höhenmaß das einfache Duplum oder Triplum ihrer Breite wäre, würde entsetzlich wirken; eine menschliche Gestalt, bei welcher Kopf, Rumpf, Beine sich wie 1 : 2 : 3 zueinander verhielten, wäre eine Karikatur. Man stelle sich eine Säulenhalle vor, deren Abstände voneinander gleich der Säulenhöhe oder der halben Säulenhöhe wären; einen Peripteros, dessen Schmalseite genau die Hälfte der Säulen hätte, welche seine Langseite umgeben; eine Basilika, deren Mittelschiff einfach doppelt so hoch wäre wie die Seitenschiffe oder dreimal so breit usw. Das alles sind Verhältnisse, die ästhetisch

ebenso unmöglich, wie historisch unwirklich sind. Überall ist ihnen die Kunst aus dem Wege gegangen. Unter tausend Messungen, die man macht, wird man sicherlich nur da und dort eine einfache Vielheit in den Maßen der Teile, die aufeinander bezogen und aneinander gemessen werden, vorfinden. Und nichts anderes ist wohl die eigentliche Bedeutung des goldenen Schnittes: nicht ein positives und unbedingtes Gesetz der Proportionalität spricht er aus; das ergibt sich schon aus der von seinen eifrigsten Verteidigern zugegebenen Tatsache, daß er nur innerhalb sehr weit gezogener Grenzen überhaupt nachgewiesen werden kann; sondern er ist vielmehr ein Negatives, das innerhalb dessen, was durch die Rücksicht auf Zweck und Bedeutung der einzelnen Bestandteile eines Kunstwerks an Quantitätsbestimmungen gegeben wird, verbietet, einfach rationale Maßverhältnisse anzuwenden.

Der Begriff Proportion kann in engerem und in weiterem Sinne genommen werden. Man hat genauer zwischen Verhältnis und Proportion zu unterscheiden. Eine Proportion ist eine Gleichung oder, allgemein gesprochen, ein Verhältnis mehrerer Verhältnisse zueinander. Wenn ich die Länge zweier Bauglieder, z. B. die Säulenhöhe und die Gebälkdicke, miteinander vergleiche und das Urteil abgebe, sie stünden in einem schönen Verhältnis zueinander, so meine ich zunächst nur: dieses mathematische Verhältnis, Säulenhöhe zu Gebälkdicke, ist schön. Wenn ich dagegen von einem ganzen Bauwerk sage, seine Proportionen sind schön, so meine ich damit die Gesamtheit aller seiner Verhältnisse, d. h. sowohl die der Einzelheiten zueinander und zum Ganzen, als auch die Beziehungen der einzelnen Verhältnisse zueinander. Beides ist nicht dasselbe; aber beides wird in der Regel zusammen zu berücksichtigen sein. Denn wenn es sich beim ästhetischen Urteil auch meistens um kompliziertere Gebilde handelt, bei welchen das Verhältnis mehrerer Verhältnisse in Frage kommt, so schließt das doch nicht aus, daß in einem solchen Falle auch die Einzelverhältnisse für sich schön sein können. Unter einem schön proportionierten Körper oder Bau versteht man mit Vorliebe einen solchen, bei dem sowohl das Proportionsprinzip, das allen Verhältnissen zugrunde liegt, als auch die Einzelverhältnisse gefallen.

Besondere Gesichtspunkte kommen nun natürlich da ins Spiel, wo es sich nicht, wie bei der Architektur, um freie Gestaltung von Räumen und Raumgebilden handelt, sondern um Nachahmung gegebener Naturvorbilder. Der Plastiker und der Maler, welche die menschlich-tierische Gestalt oder den räumlichen Zusammenhang einer Landschaft nachbilden, sind selbstverständlich in der Wahl der Proportionen an die natürlichen Vorbilder gebunden. Jede allzuweit gehende Verschiebung dieser Proportionen würde ihre Darstellung entweder unverständlich machen oder als Karikatur wirken und zum Lachen reizen. Trotzdem sind auch auf diesem Gebiete und innerhalb der engen Grenzen, welche der künstlerischen Freiheit durch das Naturvorbild gezogen sind, mancherlei Verschiebungen möglich, die sich natürlich nur auf die durchgängige Gesetzmäßigkeit des Ganzen im Verhältnis zu den Teilen beziehen können. Das fein beobachtende Auge nimmt schon geringfügige Änderungen wahr und empfängt von ihnen analoge Eindrücke wie bei der Raumkunst.

XI. Kapitel

Die Harmonie

Von einer anderen Seite und in noch komplexeren Gestalten zeigt das ästhetische Grundgesetz der Einheit in der Mannigfaltigkeit die Phänomene der H a r m o n i e als Grundlagen ästhetischer Wirkungen.

Der Begriff der Harmonie wurde schon früher bestimmt als das mit Wohlgefallen verknüpfte Neben- und Miteinander von bestimmten Ton- und Farbenqualitäten. Es ist nun eine Erweiterung dieses Begriffs zu vollziehen. Die wichtigste Erscheinungsform der Harmonie ist in allen nachahmenden Künsten die Übereinstimmung zwischen Inhalt und Form, natürlichem Vorbild und künstlerischem Nachbild. Denken wir nicht an einzelne Töne und Farben und ihre Verbindung miteinander, sondern an Mannigfaltigkeiten sinnlich erlebbarer Inhalte. Eine solche Mannigfaltigkeit wäre der ganze Komplex von verschieden gestalteten und aufeinander bezogenen Linien, von verschieden begrenzten und verschieden gefärbten Flächen, endlich von ver-

schieden abgestuften Raumbildern, wie ihn ein Werk der Architektur, in etwas anderer Weise auch der Plastik und Malerei, darbieten. Eine solche Mannigfaltigkeit ist auch der Komplex von qualitativem Tonwechsel in Melodie und Harmonie, in verschieden abgestufter rhythmischer Bewegung, wie ihn ein Musikwerk darbietet, das man ja, mit einer naheliegenden Metapher, auch als eine Reihe von sukzessiven „Tonbildern“ bezeichnen kann.

Es darf nun als eine Beobachtungstatsache allgemeinster Natur ausgesprochen werden, daß in solchen Komplexen oder Mannigfaltigkeiten neben d e r Einheit, welche durch die Formgesetze der Reihenwirkung, der Nachahmung, der Wiederholung, der Symmetrie, der Kulmination, ihre scheinbare Überwindung und Wiederherstellung hervorgebracht wird, noch eine andere Einheitsform zur Geltung kommen muß, wo ästhetische Wirkungen erzielt werden sollen: die einzelnen Komponenten einer solchen Mannigfaltigkeit müssen, abgesehen davon, daß sie in der Mannigfaltigkeit als identische wiederkehren, auch in dem, worin sie voneinander verschieden sind, eine gewisse Gemeinschaftlichkeit aufweisen. Man kann vielleicht auch sagen, mit Anwendung einer bekannten logischen Ausdrucksweise: sie dürfen und müssen kontrastieren, weil ohne den Kontrast, den es in sich trägt, ohne diesen Stimulus des ästhetischen Lebens, jedes Werk von nur etwas größeren Dimensionen der unerträglichsten Langeweile verfallen würde; aber sie dürfen nicht untereinander schlechthin nur differieren, sie dürfen nicht d i s p a r a t, völlig auseinanderliegend, sein. Disparate Vorstellungen nennt die Logik solche, welche verschiedenen Inhalt und gar keine gemeinsamen Beziehungs- oder Vergleichspunkte haben. Der Begriff Löwe und Trunkenbold, klein und sauer, unten und übermorgen — das sind solche disparate Vorstellungen. Löwe und Tiger, klein und groß, sauer und süß, unten und oben, das sind kontrastierende, aber im Kontrast zugleich untereinander harmonierende, weil innerhalb gemeinsamer Sphären liegende, auf gemeinsame Beziehungspunkte zurückzuführende Vorstellungen. Ganz so wie für das logische Denken gibt es auch für das sinnlich-ästhetische Anschauen innerhalb einer gegebenen Mannigfaltigkeit Identisches, Ähnliches oder inhaltlich Verwandtes, Kontrastierendes und Dis-

parates; und geradeso wie im Bereich des Denkens und Sprechens unbedingt gesagt werden kann, die Vereinigung disparater Vorstellungen in einem Urteil, in einem Satze, zum Zwecke der wechselseitigen Bestimmung oder Verdeutlichung sei logisch unmöglich, widerspruchsvoll, die Erkenntnis störend, so ist die Vereinigung von disparaten oder heterogenen Bestandteilen in einem und demselben Werke der sinnlichen Anschauung unbedingt mißfallend, den ästhetischen Eindruck aufhebend — eine Verletzung der Harmonie auf höherer Stufe, wie die Vereinigung dissonierender Töne und nicht zusammenpassender Farben in dem nämlichen sinnlichen Nebeneinander eine Verletzung der Harmonie auf elementarer Stufe ist.

Auch hier ist wieder der Hinweis auf die menschliche Gestalt lehrreich. Sie zeigt innerhalb des vertikal-symmetrischen Gesamtaufbaus durchwegs die Wiederholung homologer Teile. Ober- und Vorderarm, Ober- und Unterschenkel, Arme und Beine, Hände und Füße, Hals und Taille, Brust und Bauch treten uns als formverwandte Teile entgegen. In den Armen und Händen wiederholen sich in feinerer und vollkommenerer Form die Beine und Füße. Die Brust wiederholt in gleicher Art die Form des Bauches. Indem sich dieser nach unten zur Hüfte, jene nach oben zum Schultergürtel erweitert, den beiden Stützapparaten der Extremitätenpaare, vollendet sich die Harmonie der homologen Gebilde (W u n d t).

Eine sehr wichtige und außerordentlich häufige Form der Harmonisierung einer sinnlichen Mannigfaltigkeit ist die Wiederholung des Größeren im Kleineren. So findet sich in der antiken Baukunst der Hauptgiebel wieder in den dekorativen Gebilden über Fenstern und Türen; im Romanischen der Rundbogen in den verschiedensten Ausmaßen, bis zum Rundbogenfries; die Säule als Träger der Mittelschiffsmauern, in Miniaturgestalt als Fensterteilung, als Gliederung der Galerien, so kehrt in der gotischen Baukunst der Turm in der Fiale, der Pfeiler im Dienst, die Wölbung im Fensterbogen wieder.

Auf das Gesetz der Harmonie sind die oft so unvergleichlichen, unnachahmlichen Wirkungen zurückzuführen, welche alte Bauwerke und alte Bilder auf den Betrachter ausüben. Es gibt keine Kunst, die so malerischen Sinnes feilt und retuschiert, wie

es die Jahrhunderte tun. Man darf das nicht mit dem Worte Romantik abtun. Wenn man z. B. die Hauptfassade der Markuskirche zu Venedig, die noch ihren alten Marmorbelag trägt, mit der neu gemachten Südseite gegen die Piazzetta hin vergleicht, so wird man leicht gewahr werden, daß bei der Architektur im Alter eine Magie liegt, die man leichtsinnigerweise zerstören, aber nie ersetzen kann.

Neben das Gesetz der Harmonie wäre noch das sie ergänzende „Gesetz der Abwechslung“ zu stellen. Dieses ist aber wohl nichts anderes als die Forderung der sinnlich erscheinenden Mannigfaltigkeit.

XII. Kapitel

Die Kunst als Ausdruck

1. Allgemeine Bemerkungen

Es wurde bisher von den reinen Formgesetzen gesprochen, von den Gesetzmäßigkeiten, die den sinnlichen Eindruck als solchen wohlgefällig machen, indem sie die ordnende Zusammenfassung einer Mannigfaltigkeit erleichtern, indem sie Fülle und Einheit miteinander in Funktion setzen. Aber das Moment des Sinnlichen ist nicht das Einzige, auf dem die ästhetische Wirkung, der ästhetische Zustand, beruht; neben ihm steht das geistige, dasjenige, was wir Bedeutung und Ausdruck nennen.

Beides ist nach Grundgesetzen unserer Natur voneinander nicht trennbar. Notwendig und unvermeidlich wächst in das, was wir unmittelbar sinnlich wahrnehmen, die Erinnerung an Früheres hinein, was dem Erlebten inhaltlich ähnlich oder raumzeitlich mit ihm verknüpft ist: das Sinnliche, als Einzelnes, unmittelbar Gegebenes, empfängt eine gewisse Deutung, es tritt in eine Mannigfaltigkeit von Beziehungen, es wird dadurch erst verstanden. Der Mensch, dem bei seinem sinnlichen Wahrnehmen nichts einfällt, was das sinnliche Jetzt mit einem erinnerten Früher verknüpft, würde mit wachen Sinnen in der Welt so hilflos sein wie ein neugeborenes Kind; der Mensch, dem einem Kunstwerk gegenüber nichts einfiele, als was er unmittelbar wahrnimmt, würde der Kunst als ein Kind gegenüberstehen; sie würde vielleicht mit sinnlichen Reizen unwillkürlich auf ihn

wirken; aber sie würde ihm nichts sagen und keinen Inhalt für ihn haben. Natürlich handelt es sich bei der Kunst um eine andere Art der Auffassung als bei derjenigen, die zu unserer Orientierung im Leben unerläßlich ist. Für diese genügt es, wenn wir wissen, was die Dinge unserer Umgebung sind, und insbesondere, in welcher Beziehung sie zu unserem Wohl und Wehe, zu unseren Bedürfnissen und zu unserer Lebenserhaltung stehen. Wenn wir uns Kunstwerken gegenüber befinden, so fällt diese Art Deutung ganz weg; das Kunstwerk ist eine ideale Wirklichkeit, die zu unseren Bedürfnissen in keiner direkten Beziehung steht. Aber nichtsdestoweniger bedarf auch das Kunstwerk einer Deutung. Denn alle Kunst ist im tiefsten Grunde Symbol, Symbol des Lebens, seiner Kräfte, seiner Leiden und Freuden, seiner Kämpfe und Siege; Darstellung eines inhaltlich Bedeutenden, eines Erlebnisses, eines Gemütszustandes, einer interessanten Situation, mit den Mitteln einer sinnlich wohlgefälligen Darstellung.

„Kunst", so wurde früher gesagt, ist das sinnliche Scheinen, die sinnliche Verkörperung einer Idee, so daß die Idee als ein Wirkliches, als ein Erlebnis empfunden, und so, daß das Wirkliche doch zugleich als ein nur Gedachtes, als bloßer Schein bewußt wird. Ohne das Suchen nach der Idee, ohne die Fähigkeit, diese symbolische Sprache der Kunst zu deuten, sie in eigene Erlebnisse zu übersetzen, darum kein wahres Verständnis der Kunst.

In dieser Beziehung und was die Schwierigkeit der Deutung betrifft, sind die einzelnen Künste in sehr ungleicher Lage. Am günstigsten ist die Poesie gestellt, da sie dasjenige, was den Gegenstand ihrer Darstellung bildet, unmittelbar durch Wort und Rede ausdrücken und beschreiben kann, so daß für jeden, welcher den Sinn der Sprache versteht, schließlich bis zu einem gewissen Grade kein Zweifel darüber bestehen kann, was der Dichter ausdrücken wollte. Und wenn natürlich auch die Empfänglichkeit für die tieferen Regungen des dichterischen Gemütes sehr verschieden ist, weil schließlich jeder dem Dichter im eigentlichen Sinne nur n a c h fühlen kann, was er selbst v o r gefühlt hat, so ist doch wenigstens eine Vorstellung von dem, was der Dichter hat sagen wollen, verhältnismäßig leicht und allgemein

zu erreichen. Daher auch die Erscheinung, daß sicherlich von allen Künsten die Poesie, insbesondere die erzählende und die dramatische, das größte Publikum hat, und daher auch die Erscheinung, daß bei jeder Aufnahme von poetischen Werken das Was, der Gegenstand, den sie schildern, weitaus im Vordergrund des Interesses steht, während die Feinheiten der Form bei weitem zurücktreten und nur bei dem literarischen Feinschmecker Gegenstand einer besonderen Prüfung werden. Der symbolische Charakter, der bei der Poesie hinter dem unmittelbaren Gehalt verschwindet, tritt bei der Musik und bei der Architektur besonders stark hervor, und zwar in eben dem Maße, als in diesen Künsten das Abstrakt-Formale selbst zum Inhalt wird. Ein Musikstück ist in erster Reihe Tongebilde, melodisch und rhythmisch gegliedert und harmonisch gefärbt; Tonbewegung, Tonverschmelzung, Tonformen ist das, was der Musiker zunächst allein geben will, geben kann. Daß man diesen spezifischen Inhalt auffaßt, daß man sich an dem rhythmisch bewegten Bau eines solchen Tongebildes, an dem Zusammenklang seiner Harmonien, erfreue, ist natürlich die erste Forderung, die der Musiker an seine Zuhörer stellt. So ist auch ein Bauwerk in erster Linie ein Raumgebilde, ebenfalls rhythmisch gegliedert, von bestimmter Massen- und Linienwirkung im großen, nach räumlichen Formgesetzen sich aufbauend und gewisse malerische Wirkungen erzielend. Auch hier fängt alle ästhetische Wirkung damit an, daß dieser Komplex von Raumformen, diese „Komposition“ von Flächen und Linien, in ihrem Zusammenhang erfaßt und die ihrer Mannigfaltigkeit zugrunde liegende Gesetzlichkeit intuitiv erkannt werde, also von jenen formalen Bedingungen, die in den früheren Kapiteln eingehend besprochen wurden. Wer das nicht vermag, auf den kann ein Bauwerk ebensowenig eine Wirkung üben, wie Musik auf denjenigen, für den Musik eben bloß Geräusch ist, der harmonische und unharmonische Tonverbindungen nicht unterscheiden kann, der kein rhythmisches Gefühl hat usw.

Aber sicherlich ist die Wirkung der Musik und eines Gebäudes mit der Auffassung dieser Formgesetze, welche die Mannigfaltigkeit zur Einheit zusammenfassen, nicht erschöpft. Zwar gibt es Puristen, welche die Ansicht vertreten, daß alles, was

jenseits dieser Auffassung und Abschätzung des Formalen liege, auch jenseits der eigentlich ästhetischen Beurteilung sich befinde und unberechenbaren und unkontrollierbaren Einflüssen der persönlichen Stimmung und Bildung, der jeweiligen Disposition, der Willkür des Subjekts, entstamme. Hanslicks berühmt gewordenes Buch über das musikalisch Schöne ist ganz und gar der Durchführung dieses Gedankens gewidmet; der Komponist wolle keine Gedanken und keine Bilder, auch keine Gefühle mitteilen, sondern eben einfach Musik, musikalische Gedanken; und wer der Logik seiner musikalischen Imagination, der Vereinigung und dem Widerstreit, der Lösung und Verknüpfung seiner Tongebilde nicht zu folgen verstehe, dem habe der Komponist eigentlich nichts zu sagen, was er nicht viel besser und ergiebiger von einem anderen Künstler, vom Maler oder vom Dichter, zugeteilt bekommen könnte. Es ist fraglich, ob ähnliche Gedanken einer rein formalistischen Ästhetik irgendwo von einem Architekten theoretisch formuliert worden sind — im allgemeinen ist ja die Beziehung der Architektur, auch als eigentliche Kunst, zu den Zwecken und Bedürfnissen des Lebens so eng und unaufheblich, daß eine so rein abstrakte Auffassung schwer Platz greifen kann, während umgekehrt die Musik als reines Spiel einer solchen Auffassung viel günstiger ist. Immerhin mag manchen Baukünstlern, die, verliebt in den Formenkreis eines bestimmten Stils, ihre Ausdrucksweise als einen Typus des Ideal-Schönen überall angewendet haben, gleichviel welches die konkreten Aufgaben und ihre Bedürfnisse gewesen sind, vielleicht etwas Ähnliches vorgeschwebt haben. Aber soviel ist gewiß, daß sich diese rein formalistische Betrachtungsweise nicht rein durchführen läßt, mag sie auch gegenüber einer entgegengesetzten noch so viel Recht haben, die in der Kunst in erster Linie nach dem „Was?“ und nicht nach dem „Wie?“ fragt und die über dem tiefsinnigen Ausdeuten dessen, was der Künstler durch sein Werk habe ausdrücken wollen, die unbefangene Betrachtung und Würdigung dessen vergißt, was er wirklich in sinnfälliger Erscheinung gegeben hat.

Man kann sich über diesen Sachverhalt täuschen, solange man nur reine Instrumentalmusik hört, die sozusagen nur um ihrer selbst willen da ist und ihr eigenes Tonreich als eine in

sich geschlossene Welt entfaltet. Wenn wir eine Symphonie, ein Streichquartett oder etwas Ähnliches hören, so dienen Werke dieser Art durchaus keinem außerhalb ihrer selbst gelegenen Zwecke; man kann sagen, sie drücken nur sich selber aus, und was wir nebenher bei ihrem Anhören denken oder fühlen, ist ganz in unser freies Belieben gestellt. Ganz anders aber, sobald die Musik eine Verbindung mit anderen Künsten, insbesondere mit der Poesie, eingeht. Die Wirkung eines jeden in Musik gesetzten Liedes ist zum großen Teil davon abhängig, daß Text und Musik in bezug auf ihren Stimmungscharakter, d. h. in bezug auf die Gefühle, welche sie hervorzurufen geeignet sind, einander gegenseitig unterstützen und steigern. Auf einen schwermütigen, ernsten Text eine lustige, heitere Weise zu setzen oder umgekehrt, das würde in den meisten Fällen einen schneidenden Kontrast bedeuten, der nur parodistisch und komisch wirken könnte. Auch scheinbare Ausnahmen bestätigen die Regel. Die Musik hat ja durch die Verbindung von Rhythmik und Harmonie sehr mannigfache Ausdrucksmittel und ist dadurch in der Lage, neben einer herrschenden Stimmung auch mancherlei Unterströmungen des Gefühls anzudeuten. Es gibt Stücke in Tanzrhythmen, z. B. in Walzerform, die sehr traurig sind, und man kann einer solchen Komposition einen Text unterlegen, der heiter oder leichtsinnig zu sein scheint, während die Musik den Untergrund von Schwermut in der Fröhlichkeit andeutet. Überall da, wo die Musik bestimmten Zwecken des Lebens dient, tritt sofort hervor, daß ihre Formensprache, genau so wie es bei der Architektur der Fall ist, von diesen Zwecken beeinflußt wird und sich, ohne die ästhetische Wirkung schwer zu schädigen, durchaus nicht unabhängig von diesen entfalten kann. Der Musiker, der etwa am Grabe Tanzmusik oder zu einem Hochzeitsfeste Trauerchöre darbieten wollte, würde Unwillen erregen anstatt der künstlerischen Erhebung, so schön das, was er bringt, auch als rein musikalisches Formgebilde sein mag. Das tritt natürlich am allerschlagendsten in der Oper hervor, wo die Musik in eine innige Beziehung zu einer bestimmten Handlung und zu bestimmten Situationen des Lebens gesetzt wird. Ein guter Trauermarsch oder ein flotter Walzer sind, was sie sind, auch wenn sie an falscher Stelle gebracht werden; die

einzelnen Stücke einer Oper aber sind aus dem Zusammenhang, den sie musikalisch zu illustrieren bestimmt sind, überhaupt nicht zu lösen, und wenn sie dahin nicht passen, so haben sie eben ihren Zweck verfehlt.

2. Direkter und indirekter Ausdruck

Wenn man diese ästhetische Meinungsverschiedenheit für das Problem nutzbar machen will, so hat man in dem, was das Kunstwerk gibt, zweierlei Arten von Ausdruck zu unterscheiden: den direkten und den indirekten, und beide als berechtigte Bestandteile der ästhetischen Wirkung anzuerkennen. Das, was hier „indirekter" Ausdruck genannt wird, wird von manchen Forschern, z. B. von Cornelius, im Anschlusse an Adolf Hildebrand auch als „funktionelle Eigenschaft" eines gesehenen Gegenstandes bezeichnet. Und es wäre nach dieser Terminologie im Bereiche der Raumkunst zwischen Raum- und Funktionswirkung zu unterscheiden. Die erstere bildet die eigentliche Grundlage für jede ästhetische Wirkung; sie geht allen anderen Eigenschaften der gesehenen Dinge voran und die künstlerische Gestaltung muß sich daher in erster Linie auf die sichtbare Gestaltung der räumlichen Eigenschaften ihrer Gegenstände richten. Die Darstellung der funktionellen Eigenschaften hingegen ist für die bildende Kunst erst ein sekundäres Problem.

Zur Funktion eines gesehenen Gegenstandes gehören zunächst alle seine stofflichen und mechanischen Eigenschaften, wie Gewicht, Festigkeit, Biegsamkeit; ebenso die mechanischen Beziehungen zu anderen Dingen, statische sowohl als dynamische, wie Tragen, Lasten, Ziehen — überhaupt alle aktiven und passiven Bewegungen, sowie alle konstruktiven Momente in der Gestaltung; ferner alles, was wir bei lebenden Wesen an seelischen Tatsachen als vorhanden voraussetzen und was in den Bewegungen und dem Körperbau dieser Wesen mehr oder minder deutlich zum Ausdruck kommt (Cornelius).

Zum direkten Ausdruck gehört alles, was der Künstler unmittelbar gibt: Farben, Formen, Töne und die Kombinationen dieser Elemente. Anders als durch diese sinnlichen Mittel kann der Künstler überhaupt nichts ausdrücken, wie schon

in den einleitenden Betrachtungen gezeigt wurde; denn Kunst ist ja durchaus geknüpft an sinnlichen Schein; bei dem Abstrakten, bei der direkten Gedankenmitteilung, endet das Reich der Kunst. Aber mit dem bloßen sinnlichen Scheine darf sie sich darum doch nicht begnügen. Wie wohlgefällig, wie reich gegliedert er auch sein mag: er wirkt für sich allein doch leer. Die Kunst kann der Hilfe des indirekten Ausdrucks nicht entbehren; der schöne Schein, den sie vor uns hinzaubert, muß außer dem, daß er gefällt, daß er ästhetischen Formgesetzen genügt, auch noch etwas bedeuten; er muß uns etwas sagen, und die Harmonie zwischen dem, was sinnlich erscheint und dem, was dadurch ausgedrückt werden soll, ist selbst eines der wichtigsten Gesetze höherer künstlerischer Wirkung.

Worauf beruht nun die Möglichkeit des indirekten Ausdrucks? Sie beruht, um es kurz zu sagen, auf dem nämlichen psychischen Vorgang, auf dem die Möglichkeit beruht, durch geschriebene oder gesprochene Worte etwas auszudrücken, und wenn wir Worte hören oder lesen, zu verstehen, was sie ausdrücken oder meinen. Ein Wort an und für sich ist ja nichts anderes als eine gewisse Kombination von Lauten oder von Linien und Formen. Bei Worten, die uns bekannt oder geläufig sind, verschwindet dieser rein formale Charakter des Wortes als akustisches oder optisches Gebilde fast ganz und gar hinter ihrem Sinne; zumal beim Lesen oder Hören einer zusammenhängenden Mitteilung tritt fast nur die wechselseitige Integration aller einzelnen Elemente ins Bewußtsein, die man eben „Verstehen" nennt. Man kann sich aber diesen ursprünglich rein formalen oder sinnlichen Charakter des Wortes sehr gut vergegenwärtigen, wenn man sich ein Wort einer Sprache, die man nicht versteht, sagen läßt oder Schriftzeichen einer Schrift, die man nicht lesen kann, ansieht. Da hat man dann den bloßen Klang und das bloße Formgebilde ganz rein. Jede Bedeutung nun von Worten und Schriftzeichen beruht auf jenem elementaren psychischen Prozesse, den man *Assoziation* nennt, Verknüpfung, Vergesellschaftung von psychischen Elementen. Ein guter Teil aller höheren Bewußtseinsentwicklung, insbesondere das Verstehen von Sprache und Schrift, ruht auf diesem Grundprozesse, auf dieser fundamentalen Tatsache, daß Elemente des Bewußtseins, die regelmäßig

koexistiert haben, in der Reihenfolge, in der sie miteinander vorzukommen pflegen, einander ins Bewußtsein zu heben imstande sind. Diese Verknüpfung ist bei dem Verstehen von Sprache und Schrift eine rein äußerliche und man spricht daher auch in diesem Falle von externer Assoziation. Zwischen der Vorstellung eines Elefanten oder einer Säule und den Worten oder Schriftzeichen, durch die wir diese Vorstellungen bezeichnen, besteht nicht die geringste Ähnlichkeit, nicht die geringste innere Beziehung, sondern nur das rein äußerliche Verhältnis, daß wir gelernt haben, mit diesen Worten und ihren Schriftzeichen gewohnheitsmäßig einen bestimmten Vorstellungskomplex zu verbinden. Würden wir in einem anderen Sprachenkreis aufgewachsen sein und eine andere Schrift gelernt haben, so würden wir zur Bezeichnung der gleichen Vorstellungskomplexe ganz andere sinnliche Ausdrucksmittel verwenden. Sache und Zeichen, Bezeichnetes und Bezeichnendes, fallen auseinander, sobald keine gewohnheitsmäßige Assoziation besteht; das Wort wird akustisch ein bloßes Lautbild, das besser oder schlechter klingt, optisch ein Linienkomplex, der mehr oder weniger seltsam und verschnörkelt aussieht.

Auf einer höheren Stufe wiederholt sich nun ganz das Nämliche im Bereiche der Kunst in dem Verhältnis zwischen dem Formal-Schönen und der Schönheit des Ausdrucks. Das sinnliche Material, mit dem die Kunst arbeitet — mögen es nun Linien, Formen, Farben, Worte oder Töne sein — gleicht dem Aussehen und dem Klang der Worte, abgesehen von deren Bedeutung. Natürlich ist auf dem Gebiete der Kunst die Wirkung dieses Formalen und Elementaren, ganz abgesehen von der Bedeutung, viel größer — aus dem einfachen Grunde, weil hier ja auch die sinnliche Mannigfaltigkeit viel größer ist, Kontrast und Harmonie einen viel erheblicheren Spielraum haben. Eine selbständige ästhetische Wirkung werden Worte und Schriftzeichen nur im kleinsten Maße ausüben können. Immerhin ist unter Umständen der Wohlklang einer Sprache, auch wenn man sie nicht versteht, in die Ohren fallend; und auch Buchstaben, die für uns nichts ausdrücken, können darum doch eine „schöne Schrift“ bilden. Aber, wie gesagt: solche Verhältnisse, die man immerhin zur Verdeutlichung heranziehen darf, zeigen die Er-

scheinungen der formalen ästhetischen Elementarwirkungen nur mikroskopisch.

Die Künste unterscheiden sich aber auch noch auf eine andere Weise in den Mitteln des indirekten Ausdrucks, deren sie sich bedienen, von den Sprachzeichen. Es wurde vorhin gesagt, zwischen einem Wort, einem Schriftzeichen und dem Vorstellungskomplex, den sie bedeuten, bestehe gar keine innere Beziehung, gar keine Ähnlichkeit. Das ist nun in bezug auf die Schriftzeichen gerade bei den Anfängen der Entwicklung des Schreibens unrichtig. Immer genauer hat sich die Erkenntnis ausgebildet, daß j e d e Schrift, deren sich die Menschen bedienten, anfangs nicht Buchstaben- oder Lautschrift, sondern Symbolschrift, Hieroglyphen, gewesen ist. Das Wesen der Symbol- oder Bilderschrift ist aber dies, daß das Zeichen und das Bezeichnete nicht vollständig disparat, sondern bis zu einem gewissen Grade einander ähnlich sind, so daß das Zeichen nicht nur von dem verstanden werden kann, der seine Bedeutung gewohnheitsmäßig erlernt hat, sondern von jedem gedeutet werden kann, dem die bezeichnete Vorstellung und ihre Merkmale geläufig sind.

Solche Symbolik oder Hieroglyphik spielt nun namentlich in der bildenden Kunst die allergrößte Rolle — naturgemäß, weil Malerei und Plastik ja vor allem nachahmende Künste sind und das Innerliche, das sie geben wollen, durchaus an äußere Erscheinung knüpfen, d. h. symbolisieren müssen. Jedes plastische Werk, jedes Gemälde, zunächst insofern es den menschlich-tierischen Körper zum Gegenstand hat, bildet also nicht nur einen Komplex von Linien, Formen, Farben, in dem die erörterten ästhetischen Formalgesetze wirksam sind, sondern es will zugleich gewisse seelische Vorgänge oder Zustände, einfacherer oder komplexerer Art, zur Darstellung bringen und durch die ästhetische, also vom Wirklichen abgelöste, aber doch den Schein der Wirklichkeit festhaltende Darstellung des Lebens uns künstlerisch fesseln und ergreifen.

Dies geschieht hier vornehmlich durch die Mittel des direkten Ausdrucks: die Gebärde, die Bewegung, das Mienenspiel, die Gesichtszüge, die Behandlung des Haares, der Gewandung. Der Körper in seiner Gesamtheit ist gleichsam ein Instrument,

auf dem die Seele spielt. Die Einheit des Körperlichen und Geistigen ist lange, bevor sie die Wissenschaft mit exakten Mitteln beschrieben hat, von der scharfen Beobachtung des täglichen Lebens und dem feinen Auge der Künstler erkannt und benutzt worden. Die Physiognomik, unvollkommen wie sie als Wissenschaft heute noch ist, ist eines der ältesten und ursprünglichsten Hilfsmittel des Menschen im Verkehr mit seinesgleichen. Nichts ist wichtiger im Kampfe ums Dasein, ja auch im bloßen gesellschaftlichen Verkehr, als daß wir die Zeichen richtig zu deuten wissen, welche die seelischen Vorgänge im Innern des Menschen, vor allem seine Gefühle und Affekte, aber auch seine Denkoperationen in seinem Äußeren hervorbringen. Das Reich dessen, was wir „Gebärde" nennen, erstreckt sich sehr weit, viel weiter, als man gewöhnlich annimmt. Sagen wir statt Gebärde lieber „Ausdrucksbewegung", so wird es sofort deutlicher. Ausdrucksbewegung: das kann auch ein Heben oder Senken des Augenlides, ein Zucken mit dem Mundwinkel, ein kaum merkliches Lächeln, das kann Erröten oder Erblassen, ein leichtes Zusammenfahren u. dgl. sein. Alle diese kleinsten und feinsten Zeichen innerer Vorgänge hat der Mensch an seinesgleichen in jahrtausendalter Beobachtung und Vergleichung sorgfältig wahrzunehmen und zu deuten gelernt. Und wenn die Kunst des Mimikers, des Schauspielers, zum allergrößten Teile darauf beruht, daß er die Erlebnisse, welche er darstellen soll, mit den Ausdrucksbewegungen ausstattet, welche nach allgemeiner menschlicher Beobachtung mit solchen inneren Erlebnissen verbunden zu sein pflegen, welche also mindestens im gleichen Grade wie das Wort dazu beitragen, das innere Erlebnis mitteilbar zu machen, ja manches mitzuteilen, was das Wort verschweigt, so sind auch der Maler und der Bildhauer durchaus darauf angewiesen, diesen Ausdrucksbewegungen und ihrem Zusammenhang mit dem Innenleben des Menschen das sorgfältigste Studium zuzuwenden, und, da sie nicht die ganze Abfolge einer Reihe von Ausdrucksbewegungen geben können, wie der Schauspieler, sondern nur einen bestimmten, besonders prägnanten Moment festhalten können, diesen wenigstens so charakteristisch, so ausdrucksvoll als möglich zu wählen.

Es ist aber nicht bloß diese Dynamik des Ausdrucks, in

der wechselnde Zustände und Stimmungen zur äußeren Erscheinung kommen, welche Gegenstand der künstlerischen Darstellung ist, sondern ebenso wichtig, ja für den Maler und Bildhauer fast noch wichtiger, ist das, was man die Statik des Ausdrucks nennen könnte: das eigentlich Physiognomische. Wie gut oder schlecht es auch trotz aller darauf gerichteten Bemühungen mit der Wissenschaft der Physiognomik stehen mag, so unterliegt es doch nicht dem mindesten Zweifel, daß wir in derselben Weise, wie wir den momentanen Ausdruck eines Menschen deuten und auf die Beschaffenheit seiner Gemütslage in einem gegebenen Moment beziehen, auch die stabile, regelmäßige Beschaffenheit seiner Züge, und nicht nur seiner Züge, sondern auch seiner Haltung, seiner Hände, seines Ganges, auf eine gewisse regelmäßige Beschaffenheit seines Charakters beziehen. Mag man sich darin auch im einzelnen oft irren, mag der Erfolg oder die genauere Bekanntschaft diesen physiognomischen Schein auch oftmals Lügen strafen: die allgemeine Tendenz, man könnte beinahe sagen, der psychologische Zwang, dem Äußeren der Mitmenschen im allgemeinen eine solche charakterologische Deutung zu geben, ist so stark, daß sich ihm schwerlich jemand entziehen kann, und daß auch solche, die sich aus theoretischen Gründen gegen das Problem der Physiognomik skeptisch verhalten, sich gewissen Einwirkungen nicht ganz verschließen können, die wenigstens in der Form von Antipathien und Sympathien, von unwillkürlicher Abschätzung der Menschen, denen wir begegnen, in bezug auf das, was wir glauben von ihnen erwarten zu dürfen, zum Vorschein kommen. Wir haben es aber auch da nicht mit bloßem Schein zu tun. Wenn die Ausdrucksbewegungen eine Tatsache sind, so muß auch die physiognomische Charakteristik eine solche sein: und da sicherlich alles, was sich regelmäßig in einer organischen Substanz abspielt, in derselben gewisse Spuren hinterläßt, so ist wohl anzunehmen, daß der bleibende, wohlfundierte Kern dieser Statik des Ausdrucks von seiten des Biologischen her eben der Umstand ist, daß durch bestimmte, in einem Individuum regelmäßig wiederkehrende, gewissermaßen zu einer festen Gewohnheit werdende Ausdrucksbewegungen schließlich der organische Bau, namentlich der Gesichtszüge, beeinflußt und um-

gebildet wird. Und geradeso wie die Ausdrucks b e w e g u n g e n, so unterliegen auch diese Ausdrucks f o r m e n, die ja in dem eben angedeuteten Sinne zum größten Teil eigentlich nur stabil gewordene, organisch gewordene Ausdrucksbewegungen sind, einer beständigen Ausdeutung. Zwischen der Wahrnehmung bestimmter Typen des Gesichts, des Schädelbaus, der Haltung und demjenigen, was wir von den betreffenden Persönlichkeiten im Laufe des Lebens erfahren, bilden sich bestimmte, mehr oder weniger feste Assoziationen, die uns dann leiten, wenn wir es mit fremden Menschen zu tun haben, und nach denen wir uns, aus einem durchaus nur oberflächenhaften Eindruck heraus, eine Vorstellung von dem Wesen und Charakter der betreffenden Persönlichkeit zu machen suchen. Auch dabei sind wir zahllosen Täuschungen ausgesetzt; wir erfahren, daß der Schein trügt, daß ein Mensch, dem wir auf Grund seines Aussehens und unserer Erfahrungen mit anderen Menschen gewisse Eigenschaften beigelegt haben, „angedichtet" haben, in Wirklichkeit ganz anders ist; es kommt aber auch vor, daß manchmal die genaueste Bekanntschaft den ersten Eindruck wieder in sein Recht einsetzt und zeigt, daß das, was sinnlich erscheint, der unmittelbarste und wahrste Ausdruck des inneren Wesens ist, der nur durch die Art und Weise, wie der Mensch sich bewußt oder zu bestimmten Zwecken gibt, verdeckt wird. Wir beurteilen aber nach solchen Erfahrungen nicht nur Menschen, die wir unmittelbar wahrnehmen, mit denen wir zusammentreffen, sondern wir machen uns aus dem gleichen Grunde auch Vorstellungsbilder von Menschen, von denen wir nur gehört haben, wir leihen ihnen im Geiste eine bestimmte Gestalt und bestimmte Züge, wir verkörpern sie. Und auch da bleiben uns gewisse Enttäuschungen nicht erspart. Nur zu oft zeigt sich, daß das Bild in unserer Phantasie und die Wirklichkeit einander nicht entsprechen. Wer hätte nicht schon mit einem gewissen Gefühl der Enttäuschung das Porträt eines von ihm bewunderten Dichters, Musikers, Denkers gesehen und ausgerufen: „also so sieht er aus" — d. h. ich habe ihn mir nach dem, was ich von ihm wußte, ganz anders gedacht. Und hiermit sind wir nun schon in die Nähe der künstlerisch gestaltenden Fähigkeit gelangt.

Schärfer und einsichtiger als andere Menschen beobachtet

und studiert der Künstler das Leben; genauer und vollständiger hält sein Gedächtnis die empfangenen Eindrücke fest. Wie infolge dieser spezifischen Begabung sein Material viel reicher ist, so ist bei den Verkörperungen, die er aus seiner Phantasie uns darbietet, die Treffsicherheit viel größer. Künstler ist derjenige, der die Geschöpfe seiner Einbildungskraft mit so viel Wahrheit und überzeugender Charakteristik auszugestalten weiß, daß sie für den Anschauenden oder Genießenden genau das ausdrücken, was der Künstler auszudrücken wünscht oder was sie in einem gegebenen Zusammenhang oder zu einem bestimmten Zweck ausdrücken sollen. Der Künstler muß vor allem verstanden werden, und k a n n nur verstanden werden, wenn die Ausdrucksmittel, deren er sich bedient, dasjenige, was durch sie ausgedrückt werden soll, auf eine möglichst schlagende, sinnlich einleuchtende, unmittelbar überzeugende Weise symbolisieren. Aus dem regsten und unablässigsten Verkehr mit der Natur, aus der eifrigsten und treuesten Beobachtung des Lebens schöpft der Künstler s e i n e Weisheit. Wir würden ihn nicht verstehen, wenn nicht jeder, der sein Werk beschaut, auch die s e i n i g e hätte; wenn wir nicht alle bis zu einem gewissen Grade gelernt hätten, inneres Leben aus äußeren Zeichen zu deuten; aber der Künstler weiß für das, was er sagen will, den einfachsten, treffendsten, schlagendsten, den allgemein-menschlichsten Ausdruck zu finden. So werden Phantasiegestalten der Künstler zu neuen Wirklichkeiten; jeder findet in ihnen die wesentlichsten Züge des Vorstellungs- und Erinnerungsbildes wieder, das er sich selbst gemacht hat; jeder ist überzeugt, so und nicht anders m u ß dieser Mensch in einer gegebenen Situation ausgesehen und sich bewegt haben.

3. Die Ausdrucksfähigkeit der Architektur

Man mache nun von dem Gesagten die Nutzanwendung auf diejenige Kunst, deren Ästhetik uns hier vorzugsweise beschäftigt, auf die Architektur. Da wäre denn zunächst ein Wort darüber zu sagen: Was drückt die Architektur, abgesehen davon, daß sie als ein Komplex von Formen, Linien und Farben allgemeinen Formgesetzen genügt, also abgesehen von dem, was sie d i r e k t

ausdrückt, indirekt n o c h aus? Was ist der Inhalt, dem die Architektur Form gibt? Diese Frage muß selbstverständlich klar beantwortet sein, bevor man sich darüber Rechenschaft geben kann, ob die Anwendung des Formalgesetzes der Harmonie in dem hier erörterten Sinne auf die Architektur überhaupt Sinn hat und was unter der Harmonie von Inhalt und Form auf architektonischem Gebiet zu verstehen sei. Diese Frage kann natürlich bei allen direkt nachahmenden Künsten gar nicht aufgeworfen werden. Nie hat jemand gefragt, was denn der Inhalt der Malerei, der Plastik, der Dichtkunst sei. Genau das, was der betreffende Maler, Bildhauer oder Dichter eben in Farben, Formen, Worten darstellt. Bei der Musik hat, wie sich gezeigt hat, die Frage einen ganz verständlichen Sinn und konnte ernsthaft diskutiert werden. Stellt der Musiker n u r Töne und Tonverbindungen, Melodien und Harmonien dar oder mittels dieser sinnlichen Phänomene etwas anderes, Unsinnliches? Sind ihm seine Töne nur Mittel, etwa so, wie dem Dichter die Worte, um Vorstellungen, Gefühle, Gedanken zu erzeugen, die den eigentlichen Gegenstand bilden, den er darstellen und ausdrücken möchte; oder sind diese Vorstellungen und Gefühle ihm nur Nebenwirkungen, die er sich gefallen läßt, weil er sie nicht ausschließen kann, die aber dem, was er eigentlich geben und erreichen will, fernliegen, ja bis zu einem gewissen Grade sogar hinderlich sind? Die Dichtkunst läge so gewissermaßen in der Mitte; es wird ja niemand leugnen wollen, daß die sprachlichen Mittel, deren sie sich bedient, ein Moment selbständigen ästhetischen Gefallens an sich tragen, abgesehen von der Lust an dem, was sie ausdrücken: den Wohlklang der poetischen Rede, die rhythmische Bewegung und den Fluß der Verse, den reinen Klang der Reime, den Wegfall des Hiatus. Aber niemand wird dieses „musikalische“ Element in der Poesie für den eigentlichen Inhalt der Poesie halten. Ein „Dichter“, der nur wohlklingende Worte in anmutig bewegten Rhythmen zusammenstellen wollte, würde wohl nur einem kleinen Kreise von dekadenten Ästheten zusagen, aber gewiß keine dauernden künstlerischen Wirkungen hervorbringen; wir verzeihen leichter Härten oder Mängel der äußeren Sprachform, unreine Reime, Verstöße gegen die Rhythmik, als geistlose Leere des Inhalts.

Ohne Frage gewinnt in der Musik dieses Moment des unmittelbar Wohlgefälligen weit größere Bedeutung; es verschiebt sich das Verhältnis von Mitteln und Zwecken. Was in der Poesie überwiegend nur Mittel war, um bestimmte Wirkungen des Gedankens durch sinnliche Mithilfe zu unterstützen, das wird in der Musik Zweck und die gedanklichen Beigaben sind nur ein Mittel, um diesem sinnlichen Spiel zugleich einen intellektuellen Untergrund zu geben. Auf die interessante Kontroverse, was der eigentliche Gegenstand der Musik sei, wurde schon hingewiesen und zugleich erwähnt, daß es zu einer gleichen Kontroverse in bezug auf die Architektur niemals gekommen ist, weil der Architektur die Beziehung auf die Zwecke des Lebens unvertilgbar aufgeprägt ist und insoferne also gar niemals der Gedanke Geltung gewinnen konnte, daß der Komplex der sinnlichen Erscheinung der einzige Gegenstand ihrer Darstellung sei. Aber eben diesem Gedanken gilt es nun noch näher zu treten. Auch da begegnet uns eine Reihe von bedeutsamen Problemen.

Wenn man auch die Beziehung auf den Zweck nicht aus der Architektur eliminieren kann, so darf man in einer ästhetischen Betrachtung doch keineswegs von ihr allein ausgehen. Zwar will uns eine gewisse Richtung glauben machen, daß alles Zweckmäßige ohne weiteres auch schön sei; aber dies beruht auf einer ungenügenden psychologischen Analyse und ist nur zu verstehen als eine Reaktion gegen ein ungesundes Überwuchern des rein formalen Elements auf Kosten des Inhaltlichen, also gegen dasjenige, was man im allgemeinsten Sinne das Barock nennen kann. Gewiß macht uns alles, was zweckmäßig ist, Vergnügen, weil sich mit ihm angenehm hantieren läßt, weil man mit ihm ohne Umwege und mit dem ökonomischesten Kraftverbrauch seine Bedürfnisse befriedigen kann. Aber die Kunst dient nicht eben den realen Bedürfnissen des Lebens. Die Kunst, so hat sich gezeigt, ist Spiel: der ästhetische Zustand ist ein Zustand des Genießens, der nur um der ihm eigenen Lust willen gesucht wird und in dem der Mensch irgendwelche gedankliche Inhalte in einer sinnlich wohlgefälligen Form anschaut oder erlebt. Die Kunst geht nicht auf die Befriedigung realer Bedürfnisse aus, sondern auf die Befriedigung *idealer*, auf die Lust, die aus dem Zusammenwirken von Geist und Sinn,

aus der Erregung und Beschäftigung der Einbildungskraft, erwächst. Daraus ergibt sich die Grenze zwischen dem Ästhetischen und dem Nützlichen mit völliger Klarheit; daraus ergibt sich insbesondere, daß das nämliche Objekt sowohl nützlich als schön sein kann. Wenn das bei Werken der Malerei, Plastik, Dichtkunst und Musik weniger in Betracht kommt, so tritt es dafür bei den Erzeugnissen der Architektur und des Kunstgewerbes aufs bestimmteste hervor. Bloß dadurch, daß es seinen praktischen Nutzzweck erfüllt, ist weder ein Bauwerk noch ein Gerät schön. Dies wird es erst dann, wenn es durch die Art, w i e es nützlich ist, zugleich unsere Einbildungskraft anregt, unsere Sinne angenehm beschäftigt und als etwas Symbolisch-Bedeutsames sich darstellt. Mit anderen Worten: Werke dieser Künste sind nur dann s c h ö n, wenn sie außer dem Nutzzweck, dem sie dienen, auch imstande sind, direkt und indirekt etwas auszudrücken, also eine Idee, ein Stück Leben, einen Charakterzug, ein Gefühlsmoment zu sinnlichem Ausdruck zu bringen.

Die Frage ist nun: Was kann die Architektur als Kunst ausdrücken und welche Mittel stehen ihr dabei zu Gebote? Die Architektur ist keine nachahmende Kunst, sondern eine konstruktive. An Stelle der Nachahmung des Lebens in irgend einem freigewählten Material tritt bei ihr die konstruktive Ausgestaltung dessen, was zunächst lediglich den Bedürfnissen dient. In den Bedürfnissen wurzelt zunächst alle Baukunst; ihnen dient sie, aus ihnen wächst sie heraus. Tempel, Grab, Palast, Wohnhaus, Theater, Bad, das — sowohl nach außen sich darstellend als im Inneren sich erschließend — sind die ewig wiederkehrenden Grundthemen der Architektur, weil Grundbedürfnissen des Lebens entsprechend. Aber diese Grundbedürfnisse des Lebens sind zugleich Angelpunkte der gesamten Kultur und Träger der Ideenwelt. Im Tempel verkörpert sich Gottesanschauung und Gottesdienst; im Grab die religiöse Idee in der Anwendung auf das menschliche Leben, auf den Tod und die künftigen Geschlechter; in Palast und Wohnhaus die Gestaltung des bürgerlichen sozialen Lebens. Nicht nur die Bedürfnisse werden anders auf verschiedenen Stufen der Zivilisation, in verschiedenen Zeitaltern, sondern auch die Ideen, welche das Grundgerüst der Kultur

und seine Formen beseelen. Wie der Geist der griechischen Religion ein anderer war als der der christlichen, ihre Anschauung vom Göttlichen, ihre Kultbedürfnisse andere, so sind eben auch die Formen des Gotteshauses andere geworden, und ebenso wieder in verschiedenen Zeitaltern der christlichen Zivilisation, je nach den verschiedenen Phasen, welche die Entwicklung dieser Zivilisation selbst durchgemacht hat. Und wie die Formen des bürgerlichen und sozialen Lebens die tiefstgreifenden Wandlungen erfahren haben, wie endlich auch die klimatischen Voraussetzungen für Wohnen und Verkehr in verschiedenen Kulturgebieten ganz verschieden sind, so haben sich auch in den Formen des Wohnens, des Bauens für öffentliche Zwecke, tiefgreifende Wandlungen vollzogen, welche nicht nur diese veränderten Bedürfnisse, sondern diese veränderte Ideenwelt spiegeln.

Aber welche Mittel stehen dem Architekten zu Gebote, nicht nur Bedürfnisse zu befriedigen, Zwecken zu dienen, sondern auch Ideen auszudrücken, geistigen Mächten als Spiegelbild zu dienen? Die architektonische Kunst hat zwei Hauptgruppen von Ausdrucksmitteln: Raumgestaltung und Dekoration. Es läge nahe, die Funktion dieser beiden Gruppen von Ausdrucksmitteln so aufzufassen, daß die eine, die Raumgestaltung, wesentlich dem Bedürfnis, die andere, die Dekoration, wesentlich der Darstellung der mit dem Bedürfnis verknüpften ideellen Mächte zu dienen habe. Das wäre eine allzu äußerliche Auffassung. Gewiß kommt der Dekoration bei der Ausdrucksfähigkeit der Architektur eine hervorragende Rolle zu. In der Dekoration spielt, wie sich gezeigt hat, die Verbindung der Malerei und Plastik mit der Architektur eine große Rolle; nicht nur das Gemälde, ins Ganze der Architektur eingefügt, kann als Werk nachahmender und darstellender Kunst aufs deutlichste die Bestimmung des Gebäudes und die an dasselbe sich knüpfenden Ideen zur Darstellung bringen; auch das Ornament ist ja, namentlich in der Verwendung pflanzlicher und tierischer Motive, zum Teil direkt nachahmend; und endlich hat zweifellos die Anwendung oder Nichtanwendung der Farbe und wiederum die Art der Farbenzusammenstellung, die Ausprägung herrschender Grundtöne, ein Stimmungs- oder Gefühlsmoment in sich, das zwar nicht selbst direkt Gedanken ausdrückt, aber mit den Gefühlen

und Stimmungen, die dem Zweck des Bauwerkes entsprechen, in Harmonie oder Disharmonie stehen kann. Aber dies erschöpft die indirekten Ausdrucksmittel des Architekten noch nicht. Mit der größten Bestimmtheit kann es vielmehr ausgesprochen werden: auch in dem, worin der Architekt scheinbar nur dem Bedürfnis dient, der Raumgestaltung und der sie ermöglichenden und bedingenden konstruktiven Technik, stehen ihm hochbedeutsame, ja vielleicht die allerwichtigsten Mittel des indirekten Ausdrucks zu Gebote.

Um sich dies klar zu machen, muß man sich daran erinnern, wie überaus enge die Assoziationen sind, welche zwischen unserer Raumanschauung und unserem gesamten Lebensgefühl bestehen und wie bestimmte Erregungen des Lebensgefühls ihrerseits wieder mit der Idee bestimmter Lebensmächte oder Lebensvorgänge engstens verknüpft sind. Unser ganzes Dasein spielt sich im Raume ab. Der ganze Charakter unserer Umgebung ist bestimmt durch die Art der räumlichen Begrenzung, durch Ferne und Nähe, durch Höhe und Tiefe. Und schon bei der Besprechung der Proportionalität wurde darauf hingewiesen, daß jedes architektonische Werk in einem doppelten Sinne raumbildend wirkt: es stellt eine körperliche Gestalt in den Raum hinein und es schafft dadurch, daß dies nicht nur Bild eines Räumlichen ist, nicht bloß Oberflächenwirkung, selbst eine begrenzte und abgeschlossene Räumlichkeit, d. h. einen Innenraum, der sich nach außen darstellt. Wir wollen zunächst ganz absehen von den speziellen Mitteln, durch welche Raumgestalt und Innenraum geschaffen werden, und uns nur auf die Wirkung des Räumlichen im strengsten Sinne beschränken. Soweit es sich um Raumgestaltung im Äußeren handelt, ist es vor allem der Gegensatz gegen die Grenzenlosigkeit des Landschaftsraumes, der den Eindruck des Artefakts, des Monuments, des Werkes der Menschenhand hervorbringt: in seiner Wirkung ganz verschieden, je nach den Verhältnissen, in welchen die Entwicklung der Höhendimension zur Breite und beide zur Tiefe stehen — der Eindruck des breit Hingelagerten, Massigen, behaglich Ausgedehnten oder des in sich Zusammengeschlossenen, energisch in die Höhe Strebenden oder einer Vielheit, die von einer dominierenden Macht überragt wird. Ob ein Werk mit kühnen Linien in die

Horizontebene hineinragt oder sich ruhig in vertikaler Entwicklung der Niveaufläche anschließt, ob es in sich vielfach gegliedert ist oder mehr als Masse wirkt: das bringt unvermeidlich gewisse Stimmungselemente mit sich, gewisse Veränderungen des Lebensgefühles.

Das gleiche gilt aber auch, vielleicht in noch höherem Grade, von jedem Innenraum. In ihm ist der Kontrast gegen den Naturraum noch stärker als beim Außenbau und seiner Raumgestaltung. Das Bauwerk wächst in einem gewissen Sinne, trotz des Kontrastes, der vorhin besprochen wurde, aus der Landschaft heraus und in die Landschaft hinein. In der Naturumgebung, in der es steht, wirkt es schließlich fast selbst wie ein Stück Natur. Selbstverständlich nicht mehr in den langen Häuserreihen einer Großstadt, die auf Kilometer nichts als gepflasterte Straßen und Steinhaufen zeigen; aber überall da, wo sich zwischen die Artefakte des Architekten wenigstens ein Stück Natur drängt, ein Fluß, ein wenig Grün, ein kleiner Park, eine Berglehne; darum ja auch die vollberechtigte Tendenz, Bauwerke, denen man eine künstlerische Wirkung sichern will, in eine, vielleicht selbst erst künstlich geschaffene Naturumgebung hineinzustellen. Deshalb wirken oft auch Bauwerke, denen dieser Kontrast zur Natur und sein Reiz zugute kommt, so ungemein ergreifend: die Pyramiden am Saum der Wüste, die Wallfahrtskirche in der einsamen Berglandschaft, die Burg auf steiler Höhe, die Kathedrale, herausgehoben aus dem Häusermeer u. dgl.

Nichts Derartiges ist beim Innenraum möglich. In dem Augenblick, wo wir in einen Innenraum eintreten, schrumpft gewissermaßen die weite Welt, der unendliche Horizont, der uns draußen umgibt, zusammen; es ersteht vor uns ein neues Reich, das auf dem Begriff der Grenze aufgebaut ist, und seine Wirkung auf uns hängt davon ab, wie es die Grenze entweder fühlbar zu machen oder aufzuheben versteht, wie es zugleich als Ganzes wirkt und doch im einzelnen sich gliedert. Die Wirkung des geschlossenen Raumes, des Innenraumes, ist etwas vollkommen anderes als die Wirkung des freien Raumes; das Raumgebilde als Außenbau, als Monument, *steht im Raume*; das Innere ist *der* Raum und macht uns im Moment vergessen, daß es draußen noch anderen Raum gibt. Aber wie mannigfach

ist nun die Wirkung verschiedener geschlossener Raumgebilde! In dem einen ziehen wir uns gleichsam auf uns selbst zurück: der Raum ist ein schützender Winkel, der uns von der Außenwelt abschließt, eine Stätte heimlichen Behagens, traulichen Beisammenseins mit Wenigen; ausreichend für das, was er leisten soll, macht er sich uns nicht nur als Raum, sondern zugleich als Grenze angenehm fühlbar. Der andere Raum führt uns gewissermaßen über uns selbst hinaus: seine Dimensionen sind so bedeutend im Verhältnis zum einzelnen Subjekt, so sehr auf die Ansammlung von Massen berechnet, daß schon diese Vorstellung allein die Individualität zurückdrängt, und daß auch im optischen Sinne die Grenzen, indem sie sichtbar werden, verschwimmen. Sie sind vorhanden; aber sie sind uns gewissermaßen entrückt; sie sind nicht greifbar; hoch über unseren Häuptern schwebt das Gewölbe, hoch über dem Gewölbe steigt die Kuppel in die Luft; wir fühlen den Raum über uns, aber wir müssen künstliche Bewegungen machen, um ihn direkt wahrzunehmen. Und so auch mit der Begrenzung in der Länge und Breite. Den einheitlichen Raum, wie groß er auch sein mag, übersehen wir mit einem Blicke; er wirkt als Totalität, er zwingt uns zur Konzentration, er gibt ein Gefühl der Einheit und der Geschlossenheit. Der gegliederte Raum, der seine Hauptgestalt mit Nebenräumen umgibt, sich gegen diese öffnet, aber doch nur einen halben Einblick gewährt, regt unsere Phantasie an; wir ahnen noch etwas hinter dem, was wir schauen, wir verlieren uns im Reiz des Geheimnisvollen.

Und so übt namentlich auch die Höhenentwicklung eines Raumes und die Art der Deckenbildung einen ganz bestimmten Einfluß auf unser Lebensgefühl. Schon bei der Besprechung der Proportionalität wurde auch darauf hingewiesen, wie stark der Einfluß der relativen Größenverhältnisse auf den Stimmungscharakter sei, wie insbesondere das Verhältnis der Höhe zu den seitlichen Dimensionen bestimme, ob der Raum schwer und wuchtig, „gedrückt" oder leicht, frei oder graziös wirke. Bei gegebenen Dimensionen für die Länge und Breite läßt sich diese Wirkung mannigfaltig variieren, sowohl abschwächen als verstärken, einmal durch die Gestalt der Stützen, die man als Träger der Decke in den Raum hineinstellt und die natürlich den ganzen

Charakter wesentlich beeinflussen, je nachdem sie einen erheblichen Umfang haben, massig und schwer erscheinen oder schlank und leicht sind; sodann namentlich durch die Beschaffenheit der Decke selbst, ganz abgesehen von der Höhe, in der sie liegt; denn jede flache Decke bedeutet eine gewisse Verkürzung des Raumes in der Vertikalen; jede gewölbte eine Verlängerung in der Vertikalen, wobei sich aber freilich auch dieses Gesetz wieder je nach der Art des Gewölbeansatzes mannigfaltig modifiziert.

Alle diese Wirkungen der Räumlichkeit, des Raumbildes als solchen, empfangen aber erst ihre volle Bedeutung, werden erst lebendig dadurch, daß die Mittel der Raumbildung, d. h. die konstruktiven Kräfte, selbst in sinnliche Erscheinung treten und mit ästhetischem Leben erfüllt werden, also die Funktion, welche sie im ganzen haben, in symbolischer Weise sichtbar machen. Auch hier stehen wir wieder vor einem Fundamentalgesetz ästhetischer Wirkung. Geradeso wie ein unbedingt rationales Verhältnis zwischen den einzelnen Gliedern und Maßen eines Bauwerks oder Raumgebildes das ästhetisch Wohlgefällige in ein absolut Langweiliges verwandeln würde, so müßte jede Raumwirkung erheblich abgeschwächt werden, wenn sie sozusagen in abstracto, rein stereometrisch, dargestellt würde, nämlich so, daß eben nur dasjenige, was zur Herstellung des Raumes unerläßlich ist, in die sichtbare Erscheinung träte. Man stelle sich vor, es sei bei einem Bauwerk im Innen- und Außenbau schlechterdings nichts angebracht, als was struktiv unerläßlich ist, um das betreffende Raumgebilde überhaupt möglich zu machen. Der Bau würde im stereometrischen Sinne bleiben, was er ist: seine Dimensionen, seine Verhältnisse, seine einheitliche oder gegliederte Wirkung würde nicht geändert, aber es würde sozusagen das Leben aus ihm entweichen, er würde zum Skelett, starr und reizlos werden. Gewiß, die rein konstruktiven Stile, der griechische Säulenstil, der gotische und die moderne Eisenkonstruktion, würden am wenigsten darunter leiden, weil sie am meisten alles, was zur Her tellung ihrer Gebilde dient, in struktiven Formen darstellen. Aber selbst hier wäre die Einbuße groß genug.

Dies hängt mit dem Wesen der Architektur zusammen. Auch die Architektur als Kunst geht auf den schönen Schein aus,

und dieser kann nur entstehen, wenn das Bauwerk und seine einzelnen Räume nicht als eine tote Masse wirken, sondern die in ihnen waltenden, gewissermaßen gebundenen und zu harmonischem Zusammenwirken vereinigten Kräfte für das Auge sichtbar werden lassen. Jeder Bau ist eine Überwindung der allbeherrschenden Kraft, der Schwere; er wächst mit Überwindung der Schwere gewissermaßen aus dem Boden hervor, und er kann zum geschlossenen Raum nur werden, indem die niederziehende Kraft der Schwere durch die Starrheit geformter Materie und die in ihr sich entwickelnden Kräfte des Stützens, Tragens, Spannens, des mannigfach geformten Widerstandes, überwunden werden.

Nützlich kann ein Bauwerk schon sein, wenn es nur einfach diese Naturkräfte in solcher Weise verwendet, daß ein bestimmten Zwecken dienender Raum entsteht. Aber die Kunst ist ja überall ein Überschuß über das Nützliche; sie bedarf der Anregung unserer Einbildungskraft. Mit dem schlicht Notwendigen ist sie nicht zufrieden. Wir wollen das lebendige Kräftespiel, welches einen Raum aufbaut und zusammenhält, sinnlich wahrnehmen, und wir können das nur, wenn diese Kräfte aus den Massen heraustreten, Form gewinnen, den Gegensatz ihrer Leistung durch die Verschiedenheit der Formen sichtbar machen.

XIII. Kapitel

Die Harmonie zwischen Inhalt und Form

Nun ergibt sich noch das im Sinne des allgemeinen Kunstgenusses und Kunstverständnisses wichtigste aller ästhetischen Formgesetze. Es wurde schon früher mit einigen Worten angedeutet: das Formalgesetz der Harmonie in der speziellen Bedeutung als Gleichung zwischen Sache und Ausdruck, zwischen Inhalt und Form, zwischen Idee und sinnlicher Erscheinung. Es ist wohl kaum ein Zweifel, daß darüber in der Regel zuerst gefragt wird: Was stellt dies vor? Was hat der Künstler zeigen wollen, und inwieweit ist es ihm gelungen, diese seine Absicht vollständig lebendig zu machen und in sinnlicher Erscheinung auszuprägen? Oder in einer anderen, tieferen Fassung: Zeigt uns der Künstler in seinem sinnlichen Scheine überhaupt

das Leben und die Geheimnisse der Menschenbrust? Zeigt er uns Charaktere; läßt er uns in Physiognomie und Haltung, in Gewand und Beleuchtung das Leben und die Gemütswelt, die es durchzittert, ahnen?

Und an diese Frage knüpft vorzugsweise auch der größte Teil aller Kunstinterpretation und Kunstkritik an; sie will eine Anleitung sein zum deutenden Verständnis der symbolischen Ausdrucksweise der Kunst, ein Schlüssel zu den Geheimnissen des Lebens, die das Kunstwerk zugleich zu raten und zu lösen aufgibt. Das s c h e i n t ein Widerspruch mit dem, was vorhin ausgesprochen wurde: Kunstwerk sei nur dasjenige, was einen bestimmten Teil der Wirklichkeit auf eine möglichst schlagende, sinnlich einleuchtende, unmittelbar überzeugende Weise symbolisiere. Aber eben nur s c h e i n b a r.

Niemand kann bloß durch Reflexion, durch verstandesmäßige Vermittlung, zum wirklichen Genuß eines Kunstwerks, zum innerlichen Erleben der in ihm symbolisierten Inhalte kommen. Unbedingt gilt hier das Wort des Dichters: Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen. Aber damit ist doch nicht gesagt, daß nun jedes Kunstwerk jedem, der vielleicht nur einen flüchtigen Blick darauf wirft, alle seine Reize gefällig preisgibt. Es gibt wohl so gefällige Kunstwerke, die jedem unbedingt und auf den ersten Blick zugänglich sind, aber ihr Reiz pflegt selten lange zu dauern; gerade die tiefsten und gewaltigsten Schöpfungen, in die eine große Individualität am meisten von ihrem reichen Lebensinhalt hineingelegt hat, bedürfen oft geraume Zeit, ehe ihre tiefsinnige Symbolik ganz verstanden wird und geben jeder Generation und jedem Beschauer aufs neue zu denken. Die Reflexion kann gewisse Hindernisse wegräumen, die der gefühlsmäßigen, der intuitiven Erfassung des vom Künstler dargestellten Inhalts entgegenstehen. Die Kunst redet ja eine besondere Sprache und wie jede andere Sprache will auch sie gelernt sein. Obwohl gewiß alles, was durch ein Mikroskop gesehen werden kann, nach optischen Gesetzen genau bestimmt ist und als solches eben dem sinnlichen Augenschein angehört, so wäre es doch ein Irrtum, zu meinen, daß jeder an einem Präparat das gleiche sieht; und ganz so ist auch das, was verschiedene Augen an dem gleichen Kunstwerk wahrnehmen, recht

verschieden. Man muß künstlerisch sehen und hören lernen; man muß erst vertraut werden mit den Mitteln, deren sich die einzelnen Künste bedienen, um Ideen oder Erlebnisse auszudrücken.

In Beziehung auf dieses Grundverhältnis sind nun verschiedene Schwankungen möglich und überall im Kunstleben wirklich vorhanden, die ebensoviele Abstufungen des ästhetisch Wertvollen bedeuten. Offenbar ist das eigentliche Musterverhältnis zwischen Form und Inhalt dieses, daß der Inhalt dessen, was der Künstler auszudrücken wünscht, ganz und voll in die sinnliche Erscheinung tritt; daß das, was der Künstler bietet, uns überzeugt: so und nicht anders muß es sein, dieser Mensch kann nicht anders ausgesehen, nicht anders gehandelt haben. Das Kunstwerk soll vor uns stehen wie ein Werk der schaffenden Natur selber und in allen seinen Teilen unsere Phantasie beschäftigen, durchwegs beseelt, durchwegs ausdrucksvoll oder durchgeistigt sein. Dieses Verhältnis ist auch dasjenige, das man vorzugsweise das der Klassizität nennt.

Es gibt aber naturgemäß Vorstufen zu dieser vollen Harmonie: sowohl in der Entwicklung und der Persönlichkeit einzelner Künstler wie in der Kunstgeschichte. Diese Vorstufe bedeutet allgemein dieses: es ist noch nicht möglich, den geistigen Gehalt, die Idee, das, was dem Künstler vorschwebt, vollständig in sinnlicher Erscheinung auszuprägen; die Ausdrucksmittel bleiben hinter dem zurück, was ausgedrückt werden soll; die Kunst des Künstlers eilt nicht unserer Einbildungskraft wegzeigend, bahnbrechend voran, sie zeigt uns nicht Dinge, die uns überraschen, die jenseits unseres eigenen Vorstellungsvermögens liegen, die uns Neues offenbaren, sondern wir müssen dem Künstler nachhelfen; wir müssen aus eigenem dazu tun, um sein Werk ganz zu beseelen, ganz lebendig zu machen; oder — wenn uns der Stoff, die Idee bekannt ist — es bleibt in unserer Vorstellung ein Rest, der nicht in die Kunstform aufgelöst ist, eine Zweiheit zwischen dem, was wir wissen und uns vorstellen und dem, was der Künstler gegeben hat.

Man hat diese Stufe vorzugsweise als die der symbolisierenden Kunst bezeichnet. Mit Rücksicht aber darauf, daß von seiten des Inhaltlichen aus gesehen, die ganze Kunst als „symbolisch“ bezeichnet wurde, soll sie lieber die archaïsche

genannt werden. Das Gegenstück zu der archaïschen Stufe ist dasjenige Verhältnis zwischen Inhalt und Form, welches als das barocke bezeichnet werden soll. Bei dieser Bezeichnung ist natürlich nicht an die Stilperiode des 17. und 18. Jahrhunderts zu denken, welcher in der Kunstgeschichte vorzugsweise diese Bezeichnung gegeben wird, sondern es sind gewisse Stileigentümlichkeiten dieser Periode zu verallgemeinern, wie sie ja auch längst von der Kunstgeschichte verallgemeinert worden sind — aus der richtigen Einsicht, daß sie sich in der Kunst verschiedener Kulturen und weltgeschichtlicher Perioden wiederholen, wie man ja heute von einem antiken römischen Barock, von einem gotischen Barock spricht und mit leichter Mühe in der Kunst unserer Zeit viele auffallende Züge der barocken Ausdrucksweise entdecken kann. „Barock" in diesem erweiterten Sinne heißt demnach ein derartiges Verhältnis zwischen Inhalt und Form, zwischen Idee und Ausdruck, bei welchem der Ausdruck in seiner sinnlichen Erscheinung über dasjenige das Übergewicht gewinnt, was ausgedrückt werden soll oder bei welcher nicht die einfachsten, sondern die stärksten Mittel des Ausdrucks gesucht werden, nicht darum, weil die Sache sie erforderte, sondern weil das stark Wirksame, das pathetisch Gesteigerte, das lebhaft Bewegte, die große Gebärde, als solche gefällt, als solche gesucht und erstrebt wird. Barock in diesem Sinne ist etwa die berühmte Laokoongruppe zu nennen — früher, von Winckelmann z. B., als das größte Meisterwerk aller Zeiten gepriesen. Während also die „archaïsche" Kunst weniger gibt, als sie eigentlich nach dem, was sie anzudeuten beabsichtigt, geben sollte, geben müßte, gibt die „barocke" Kunst mehr als von ihren Inhalten gefordert ist. Die eine erscheint uns starr, hilflos, weil ihre Ausdrucksmittel noch nicht ganz zureichen, um den Inhalt zu decken und zu beseelen; die andere erscheint uns übertrieben, gewaltsam, weil ihr Formenreichtum nicht ganz mit entsprechendem Inhalt ausgefüllt ist. Das Kunstwerk, welches das erste Verhältnis zeigt, gleicht einer Gestalt, der ihre Gewänder zu eng sind, die sie einschnüren, ihre freie Beweglichkeit hemmen; das Kunstwerk, welches ausgesprochene barocke Züge hat, gleicht umgekehrt einer Gestalt, die für weite, schleppende Gewänder zu dürftig ist.

Darum auch bei der archaischen wie bei der barocken Kunst der starke Anteil des Konventionellen an ihren Ausdrucksmitteln. Die archaische Kunst kann eben, weil sie des Ausdrucks noch nicht völlig Herr ist, weil sie noch nicht alles zur sinnlichen Erscheinung bringen kann, was sie in sich trägt, gewisser fertiger Ausdrucksmittel nicht entbehren, die sozusagen für den Künstler sprechen und arbeiten, bei denen kraft der Gewohnheit, kraft festgewordener Assoziationen, jeder etwas Bestimmtes denkt und die eben darum dem Künstler sein Werk erleichtern, indem sie ihm einen Teil der Aufgabe abnehmen. In der barocken Kunst werden die Formen wieder konventionell, weil sie nicht von innen heraus, nicht mit der Sache wachsen, sondern weil die ausdrucksvolle Form um ihrer selbst willen gesucht wird, und weil oft kein Inhalt da ist, der den so bewegten und pathetischen Formen entspräche.

Aber auch von der Seite des Inhalts her läßt sich das harmonische Verhältnis zwischen Stoff und Form verschieben. Das Inhaltliche drängt sich zu stark vor; es wird vergessen, daß alle Kunst der Form, der sinnlichen Einkleidung, des Bildes, der Anschaulichkeit bedarf. Die Kunst hört auf Selbstzweck zu sein; sie wird Mittel zum Zweck; sie dient, anstatt selbstherrlich zu sein; sie wird ein Organ der Gedankenmitteilung, wird lehrhaft. Insbesondere die Dichtung ist der Gefahr dieser Verschiebung ausgesetzt, die uns keineswegs nur im sogenannten Lehrgedicht und in der Reflexionspoesie entgegentritt. Auch ein Teil des sogenannten Naturalismus ist didaktische Poesie: er dient sozialen, politischen Zwecken; er rechnet darauf, daß das Interesse am Stofflichen, an den behandelten Fragen, über die unvollkommene Ausführung und die mangelnde Harmonie zwischen Stoff und Form hinweghelfe. Und so ist überhaupt das Vorschlagen des stofflichen Interesses unter Verzicht auf vollständige künstlerische Durchbildung das spezifische Merkmal einer sinkenden Kunst, eines ästhetisch unfeinen Geschmacks der Masse gegenüber dem Kenner. An dieser Grenze liegt auch der sogenannte „Impressionismus" auf dem Gebiete der bildenden Kunst. Er ist nichts anderes als eine Verletzung des Harmoniegesetzes durch eine überreif gewordene Kunst, die auf die volle Durchbildung der Form verzichtet und sich damit begnügt, an die Dinge,

die sie darstellen will, gewissermaßen nur zu erinnern, indem sie das Meiste und Beste der Phantasietätigkeit des Beschauers überläßt und nur einen oder einige besonders charakteristische Züge der Erscheinung stark und einseitig heraushebt. Der Impressionismus führt zu einer Vertauschung der Rollen des Künstlers und des Betrachters. Es ist nicht mehr der Künstler, der seine Phantasie in Bewegung setzt, sondern es ist der Betrachter, der die seinige anstrengen soll. Es ist nicht mehr der Künstler, der die Dinge gestaltet, sondern er verlangt vom Betrachter, daß er aus Andeutungen sie gestalte. Hier sind formlose grüne Farbenmassen über einer schwarzbraunen Linie: der Maler erwartet, daß du nach deinen Erfahrungen dir sagst, daß dies wohl Bäume sein werden. Hier ist ein Mensch, dessen Arm in einer formlosen Masse endet: der Maler nimmt an, daß du dir diese formlose Masse als eine Hand deuten wirst. Der Maler hat Wichtigeres zu tun, als seine Zeit mit derartigen Kleinigkeiten zu vertrödeln und dir das mit Aufgebot von unnützer Mühe noch einmal auf die Leinwand zu pinseln, was du ja aus langer Erfahrung genügend kennst; er will dir nicht die ganze Sache vermitteln, sondern nur einen bestimmten Eindruck, den sie in einem gegebenen Moment auf sein empfängliches Künstlergemüt gemacht und den du in dir nacherzeugen sollst; irgend ein Wesentlichstes in seinem Sinne, dessen Wirkung er zu beeinträchtigen fürchtet, wenn er es nicht in die stärksten Kontraste zu allem übrigen setzt. Kommt das heraus, so ist seine Aufgabe gelöst; du kannst dir dann das einzelne so gut und so schlecht dazu denken, wie es dir eben dein Auge und dein Gedächtnis gestattet.

Die Art des Impressionismus läßt sich vielleicht am besten durch die Kunst des französischen Bildhauers Rodin verdeutlichen — eines unzweifelhaft hochbegabten Künstlers, bei dem diese Bagatellisierung alles dessen, was nicht mit dem springenden Punkt eines Werks zusammenhängt, diese Gleichgültigkeit gegenüber der Ausführung dessen, was nicht dem Haupteffekt gilt, besonders stark hervortritt.

Der Impressionismus nähert sich in vielen seiner Hervorbringungen sehr stark der Karikatur, deren Wesen ja auch darauf beruht, einzelne, besonders auffallende Züge an der

äußeren Erscheinung der Person geflissentlich und mit Außerachtlassung oder äußerster Verkürzung der übrigen und der Details, möglichst herauszuarbeiten, um damit eine bestimmte Wirkung hervorzubringen. Man ist gewohnt, diesen Begriff der Karikatur nur auf die zeichnerische und in der Regel flüchtig ausgeführte Darstellung des Figürlichen (und zwar meistens bekannter Persönlichkeiten) anzuwenden; unter Karikatur nur an eine übertreibende Verzerrung des Porträts zu denken. Es ist aber ganz klar, daß das eigentlich Entscheidende, nämlich die einseitige Hervorhebung gewisser besonders „schlagender" Züge keineswegs auf diesen engen Kreis beschränkt ist, sondern daß auch das historische Bild, das Genre und ebenso die Landschaft eine derartige Behandlung zuläßt, welche sie der Karikatur wenigstens naherückt.

Aber auch die Plastik hat nicht nur in den Werken der sogenannten Kleinplastik, sondern manchmal sogar in Werken, die einen monumentalen Charakter beanspruchen, in einer *ihrem* Wesen freilich besonders widersprechenden Weise, der Tendenz gehuldigt, nur gewisse, besonders sinnfällige und ausdrucksvolle Züge der Erscheinung herauszuarbeiten und das übrige nach Kräften fallen zu lassen und der Einbildungskraft des Beschauers anheimzugeben. Desgleichen auch die sogenannte Plakatkunst, die um jeden Preis nur Aufsehen machen, die Augen auf sich lenken, an eine bestimmte Sache erinnern will, und der zu diesem Zwecke oft alle Mittel recht sind, wenn sie das Plakat nur aus seiner Umgebung herausheben. Wenn sich der Betrachter auch ärgert — auch sein Ärger ist immer noch besser als das Ignorieren, als das Untergehen in der Masse bedruckten und farbigen Papiers, das die Wände bedeckt. Und es ist einigermaßen begreiflich und verzeihlich bei dem breiten Strome von Bildern, der sich Jahr um Jahr durch unsere Ausstellungen ergießt, daß das einzelne Bild in dieser Masse es darauf anlegt, um jeden Preis als Plakat zu wirken — zumal da die Erfahrung ja zeigt, daß tatsächlich von den Kunstwerken, die am lautesten schreien, auch am meisten gesprochen und geschrieben wird.

Dritter Teil

Stilprobleme



I. Kapitel

Begriff und Wesen des Stiles

Die Lehre vom Stil und seinen Entwicklungsgesetzen ist die notwendige Ergänzung jeder Darstellung der Gesetze oder Kriterien des ästhetischen Gefallens. Wenn es solche Kriterien gibt, und wenn es durch eine vergleichende Betrachtung von Objekten, die Gegenstand ästhetischer Wertschätzung sind, möglich ist, sie zu entdecken, so sind sie jedenfalls abstrakt, nicht konkret: Formeln, durch die wir einen gewissen Sachverhalt, eine gewisse Relation, auf möglichst allgemeine Weise ausdrücken. Aber die ganze Wirklichkeit der erscheinenden Kunstwelt kommt in diesen Formeln so wenig zum Ausdruck, wie es etwa möglich ist, die ganze Fülle der uns umgebenden Natur in physikalisch-mechanischen oder biochemischen Formeln zu beschreiben. Es gibt mit anderen Worten eine gewisse Gesetzmäßigkeit in den Werturteilen, durch welche die Menschen ästhetisches Gefallen oder Mißfallen ausdrücken, und diese Gesetzmäßigkeit ruht auf gewissen Einrichtungen unserer psychophysischen Organisation — zunächst unserer „höheren“, im eigentlichen Verstande „ästhetisch“ zu nennenden Sinne; dann in unserer auffassenden, „apperzipierenden“ Tätigkeit und in unserer Phantasie. Aber diese Gesetzmäßigkeit, wie jede, ist f o r m a l; die Inhalte, die besonderen Formen und Gestalten oder, wenn man will, der Stoff, an dem sie zur Erscheinung kommen, wird durch die geschichtliche Entwicklung und die besonderen Kulturverhältnisse geliefert und darf dieser Gesetzmäßigkeit gegenüber als zufällig betrachtet werden. Um nur des Beispiels halber einiges vom Einfachsten zu erwähnen: Symmetrie ist ein allgemein gefallendes Verhältnis; aber ob es an dem menschlichen Körper, an dem Grundplan eines dorischen Tempels, an einem römischen Triumphbogen oder an dem Aufbau einer gotischen Kathedrale zum Vorschein kommt, ist offenbar nur

ein Nebenumstand. Wie außerordentlich weit der ganze Formenkomplex, der in jedem der genannten Fälle in die Erscheinung tritt, auch von den übrigen abstehen mag: die Bedeutung des symmetrischen Moments für sich, ganz unabhängig von der besonderen Eigenart der jeweiligen Formensprache, kommt sofort zum Vorschein, sobald man ein Gedankenexperiment macht und sich z. B. einen dorischen Tempel aus einer Langseite ohne Säulen denkt oder an den halben Titusbogen den halben Vespasiansbogen, wenn auch in den Maßen auf diesen reduziert, anfügt oder eine gotische Kirche auseinanderschneidet und die eine Hälfte mit Kapellen und überhöhtem Langschiff, die andere als Hallenkirche ausführt.

Vielleicht kann man diese Gedanken auf den zutreffendsten Ausdruck bringen, wenn man sagt: in dem Gebiet des künstlerischen Lebens und Schaffens haben wir, ganz ebenso wie im sittlichen Leben, ein statisches und ein dynamisches Moment zu unterscheiden. Das statische sind die allgemeinen Gesetzmäßigkeiten des Gefallens und Mißfallens überhaupt, also die Kriterien, an denen der Wert jedes Kunstobjekts gemessen wird, weil sie in den psychischen Grundverhältnissen unserer Phantasie und unseres sinnlichen Anschauens begründet sind. Das dynamische Moment ist die besondere Gestalt, welche das Kunstschaffen und das ihm gegenübertretende ästhetische Urteil durch die geschichtlichen Mächte empfängt, die überhaupt auf das Leben der einzelnen Perioden bestimmend einwirken. Diesen kann sich kein Schaffender und kein Urteilender ganz entziehen. Das abstrakt Schöne, das Schöne an sich, ist ebenso wie das abstrakt Gute, das Gute für Menschen überhaupt, nur eine Konstruktion, ein rein begriffliches, darum blutleeres Gebilde, schattenhaft, ein spekulatives Gespenst. Die Wirklichkeit kennt das „Schöne“ geradeso wie das „Gute“ nur eingebettet in den lebendigen Organismus eines bestimmten Volkstums und seiner Kultur; von ihren Zielen beseelt, von ihren Kräften genährt und ihr geistiges und materielles Gepräge hundertfach widerspiegelnd.

Dieses variable, historisch-konkrete Moment im Begriff des Schönen oder der Kunst soll hier der Stil genannt werden, und es versteht sich nach dem Gesagten von selbst, daß der

Stil in einer Mannigfaltigkeit sich darstellt, welche eben den historischen Besonderheiten der großen Volks- und Kulturkreise entspricht. Auch die Sprache drückt dieses Grundverhältnis vortrefflich aus: wir sprechen von dem Schönen und den Stilen, geradeso wie wir auch von der Sittlichkeit oder dem Guten und den Sitten sprechen.

Dieses Verhältnis zeigt sich in allen Künsten. Die Verschiedenartigkeit und Vielgestaltigkeit der Stile im Verhältnis zu den allgemeinen Normen der Schönheit läßt sich am besten verdeutlichen, wenn man sich an analoge Verhältnisse auf ganz anderen Gebieten erinnert. Man denke an die Verschiedenheit des nordischen Waldes und des Tropenwaldes, man denke vor allem an die Tatsache, daß die Denkgesetze überall die nämlichen sind, daß ein Verstoß gegen die Logik heute so lächerlich und abstoßend wirkt wie vor tausend Jahren, und daß man doch auf diesem festen Grunde der logischen Gesetzmäßigkeit die bunte Mannigfaltigkeit von nationalen Sprachen und Literaturen sich erhalten sieht.

Wenn man in diesem Sinne von „Stil“ spricht, so schließt das eine Anwendung des Wortes, die sehr gewöhnlich ist, aus. Sehr oft gebraucht man nämlich das Wort „Stil“, um das Vorhandensein oder Fehlen bestimmter ästhetischer Eigenschaften an einem Kunstwerke zu bezeichnen. Man sagt, „eine Arbeit habe keinen Stil“, wenn z. B. das Material in einer Weise behandelt worden ist, die seiner Natur nicht entspricht oder wenn die Ausdrucksformen, die der Künstler gewählt hat, mit dem Zweck dessen, was er schuf, und mit der Bedeutung seines Werkes nicht zusammenstimmen, wenn also z. B. eine Kirche in den Formen eines Operntheaters oder ein modernes Wohnhaus in den Formen einer Ritterburg auftritt. So sagt z. B. Rumohr, der Stil sei ein zur Gewohnheit gewordenes Sichfügen in die inneren Forderungen des Stoffes, in welchem der Bildner seine Gestalten wirklich bildet, der Maler sie erscheinen macht.

In diesem Sinne redet man auch von „plastischem Stil“, von „malerischem Stil“ und von „epischem oder dramatischem Stil“, um diejenigen Forderungen zu bezeichnen, welche sich aus der Natur der betreffenden Kunstgattung oder aus der Natur

ihrer Ausdrucksmittel ergeben. Es ist klar, daß diese Umstände auf die Art der künstlerischen Arbeit den größten Einfluß haben. So darf man in der Architektur von einem Holz-, Backstein-, Quaderstil sprechen; so erfordert das Treiben des Metalls einen anderen Stil als das Gießen; so darf man in der Plastik von einem Holz-, einem Marmor-, einem Bronzestil sprechen; in der Malerei von einem Freskostil, einem Stil des Mosaik usw.

In dieser Bedeutung heißt also „Stil" so viel wie der Inbegriff allgemeingültiger Forderungen, die wir an ein Kunstwerk stellen, wenn es unseren Sinn nicht verletzen und unseren Verstand nicht beleidigen soll. „Stil haben", „stilvoll sein" ist dann gleichbedeutend mit schön sein, gefallen, unser ästhetisches Gefühl befriedigen. „Stilgesetze" sind in diesem Sinne einfach die ästhetischen Regeln, welche keine Kunstübung verletzen darf, ohne sich dem Mißfallen auszusetzen und den Betrachtenden oder Erlebenden dem Unbehagen zu überliefern.

Es ist, wie erwähnt, sehr wichtig, um das Grundverhältnis rein zum Ausdruck zu bringen, daß in aller Kunstübung und allem Kunstgenusse ein k o n s t a n t e s und ein v a r i a b l e s Moment nebeneinanderstehen und zusammenwirken, und ebenso diese beiden Begriffe S c h ö n h e i t und S t i l voneinander zu trennen, indem man sie zugleich auf einander bezieht und miteinander in Funktion setzt.

Das Ergebnis der voranstehenden Darlegungen läßt sich so zusammenfassen: Unter Stil im relativen Sinne oder unter historischem Stile versteht man das Ganze derjenigen Ausdrucksformen, in welchen eine bestimmte Zeit oder eine bestimmte Kultur ihre künstlerischen Bedürfnisse und ihre ästhetischen Ideale zu verkörpern bestrebt ist.

Der Stil in a b s o l u t e m Sinne oder das Schöne ist eine Summe formaler Eigenschaften und Merkmale an Werken menschlicher Phantasie, die nach psychologischen Gesetzen das Phänomen des Gefallens oder den Zustand ästhetischen Wohlbehagens erzeugen.

Diese Betrachtung läßt sich noch weiter spezialisieren. Wenn „Stil" nach S e m p e r die Übereinstimmung einer Kunsterscheinung mit ihrer Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und

Umständen ihres Werdens ist, so gibt es offenbar nicht nur Stile bestimmter Perioden, sondern auch bestimmter Völker und Landschaften, bestimmter Meister. Und auch dies ist eine Tatsache, die uns ein Blick auf die Geschichte der Kunst unzweideutig lehrt. Je genauer unsere Kunde der Denkmäler einer bestimmten Stilperiode ist, um so entschiedener beobachten wir innerhalb der allgemeinen Stileigenschaften eine große Mannigfaltigkeit, je nach den bestimmten örtlichen Besonderheiten und lokalen Verhältnissen. Englische und französische Gotik, obwohl beide auf dem Prinzip des Spitzbogens und des Gurtgewölbes aufgebaut, sind doch stilistisch ebenso voneinander verschieden, wie niederdeutsche und italienische Gotik. Und ebenso ist es in dem Zeitalter der Renaissance und des Barock.

Ganz auf derselben Linie stehen aber auch die stilistischen Eigentümlichkeiten einzelner Meister, auch wenn diese sich zeitlich sehr nahe stehen und in dieselbe allgemeine Stilperiode gehören. Raffael und Michelangelo, Holbein und Dürer haben jeder seinen eigenen Stil, seinen persönlichen Stil, neben dem, was ihnen als Zeit- und Volksgenossen gemeinsam ist, und so nicht nur die Allergrößten, sondern auch die Kleineren und Kleinsten, denn von jedem, der im Gebiete der Kunst etwas hervorbringt, gilt, daß sein Werk Übereinstimmung zeigen muß mit seiner Entstehungsgeschichte, mit allen Vorbedingungen und Umständen seines Werdens, daß es uns nicht als etwas Absolutes, sondern als ein Resultat entgegentritt. Es ist bis zu einem gewissen Grade willkürlich, welcher Betrachtungsweise wir den Vorzug geben, ob wir unsere Aufmerksamkeit mehr auf das Allgemeine oder mehr auf das Spezielle, auf die Stileigentümlichkeit im großen oder auf den persönlichen Stil richten wollen. Hier sind nirgends feste Grenzen.

Wie scharf wir auch etwa einen Raffael und Michelangelo stilistisch unterscheiden mögen: es hängt doch nur von uns ab, ob wir neben ihren Verschiedenheiten zugleich die Gemeinsamkeit jener großartigen, gerundeten Formensprache bemerken wollen, die das Cinquecento in Italien ausgebildet hatte.

II. Kapitel

Historische Betrachtung und ästhetische Wertung. — Der ästhetische Geschmack

Es gibt kein Werk, welches nicht in diesem (historischen) Sinne „Stil“ hätte, d. h. gar keine Spuren einer bestimmten Zeit, der Vorbedingungen und Umstände seiner Entstehung an sich trüge. Und da das alles eben ein Bedingtes ist, so heißt dies ebensoviel wie: es gibt kein Werk im weiten Bereiche der Kunst, das „absolut schön“ im höchsten Sinne genannt werden dürfte. Der Stiel in unserem Sinne, also die historische Bedingtheit durch die Ausdrucksmittel und Formsprache einer bestimmten Zeit, ist sozusagen der Erdgeruch, den das Schöne an sich tragen muß, wenn es sich verkörpern soll. Aber der Grad, in welchem die Werke der Kunst so gewissermaßen von der menschlichen Bedürftigkeit und Bedingtheit ihrer Urheber Zeugnis geben, ist sehr verschieden. Es gibt Werke, die diese historische Bedingtheit und Beschränktheit in einem so hohen Grade abzustreifen oder sich über die speziellen Bedingungen und Umstände ihres Werdens so hoch zu erheben gewußt haben, daß das rein ästhetische Moment in ihnen das historische überwiegt, daß man über ihrer Schönheit ihren Stil vergißt, daß man das Gefühl bekommt, nicht ein Werk einer bestimmten Zeit, nicht ein Gebilde vergänglicher Laune und ungenügenden Könnens, sondern ein Werk vor sich zu haben, in sich vollendet und nicht für den Tag, sondern für die Ewigkeit geschaffen. Es gibt anderseits in der Geschichte aller Künste eine Menge von Werken, bei denen gerade das Umgekehrte der Fall ist: bei denen der rein ästhetische Eindruck sehr gering ist, die uns aber stilistisch in hohem Grade interessieren, weil sie Zeugnisse einer bestimmten Entwicklungsphase der Kunst sind, weil sie uns ihren Zusammenhang mit allgemeinen Kulturverhältnissen besonders kenntlich machen oder weil sie uns in die Geschmacksstimmungen und die Art der Phantasietätigkeit einer Periode oder bestimmter Meister einen wichtigen Einblick gewähren. Je mehr wir imstande sind, ein Werk von den bestimmten Bedingungen seines Werdens, von konkreten Zeitverhältnissen abzulösen und es rein aus sich

heraus ästhetisch zu genießen, gleichsam als stände es ganz für sich da, als wäre es vom Himmel gefallen, um uns die Schönheit zu offenbaren — desto größer wird sein absoluter Kunstwert sein, um so mehr wird das historische Moment vom ästhetischen aufgesogen. Vor der Sixtinischen Madonna oder der Verklärung, vor der Venus von Melos, vor dem Kölner Dom braucht man keine historischen Erläuterungen darüber, warum diese Werke gerade so und nicht anders geschaffen werden mußten, was für Vorbilder Raffael gehabt habe, wo der Spitzbogenstil seinen Ausgang genommen usw. Sie wirken ebenso unmittelbar durch das, was sie sind, wie ein Sonnenuntergang, wie eine Waldlandschaft, auch ohne die Erklärungen des Physikers und Forstbotanikers.

Umgekehrt: je mehr wir uns in ein Werk von den bestimmten Bedingungen seines Entstehens hineindenken müssen, um es zu verstehen, um in ein Verhältnis zu ihm zu treten, je mehr wir es nur im Verhältnis zu anderen Werken vor ihm und nach ihm, je mehr wir es nur als ein Moment der Entwicklung, als einen Durchgangspunkt zu würdigen imstande sind, desto geringer ist sein rein ästhetischer Gehalt, desto stärker sein Erdgeschmack, desto mehr wird das rein künstlerische vom historischen Interesse überwogen.

Hier liegt nun der Grund zu weitverbreiteten Mißverständnissen, die zu vielen ganz unnützen Streitigkeiten geführt haben. Man muß sich an die Verschiedenheit des kunst- oder literarhistorischen und des kunstkritischen oder ästhetischen Gesichtspunktes gewöhnen und derselben immer eingedenk bleiben. Deswegen weil bestimmte Meister und ihre Werke dem Historiker im Zusammenhang einer bestimmten Entwicklung, als Zeugnisse gewisser Fortschritte oder bestimmter Umwandlungen der Ausdrucksformen, interessant sind, brauchen sie uns noch nicht zu gefallen, brauchen sie nicht schön zu sein. Vieles historisch Wichtige ist herzlich garstig. Kaum dürfte jemals jemand die Metopen am Tempel zu Selinunt oder die Äginaten oder die Wandmalereien Orcagnas oder die wunderlichen Schnörkel Filippino Lippis und Botticellis „schön“ gefunden haben.

Aber gerade das in sich Geschlossene, das relativ Vollkom-

mene, Zeitlose interessiert wieder eine historische Betrachtung weniger.

Faßt man diese Darlegungen zusammen, so kann man kurz sagen: Schönheit ist ein Inbegriff formaler Merkmale und Eigenschaften von künstlerischen Erzeugnissen, die unabhängig von bestimmten historischen Gestaltungen in allen Stilen vorkommen; kein Stil ist „absolut schön", in dem Sinne, daß außer seiner geschichtlich bestimmten Ausdrucksweise nichts Schönes vorkommen könnte; aber in jedem Stile ist Schönheit vorhanden und möglich.

Das ist nicht immer anerkannt worden. Es ist dies der Standpunkt einer Betrachtung, die zwar auf die Erkenntnis der den Erscheinungen einwohnenden Gesetzmäßigkeit nicht verzichtet, aber zugleich den Reichtum des vergleichenden und historischen Materials in sich aufgenommen hat — einer Betrachtung, welche erst im abgelaufenen Jahrhundert allmählich errungen worden ist und bei deren Ausbildung die deutsche Wissenschaft, namentlich Hegel und die aus seinen Anregungen herausgewachsene Kunstgeschichte, wesentlich mitgewirkt hat. Es dürfte das der einzige theoretisch mögliche Standpunkt, der einzige Standpunkt sein, auf dem wissenschaftliches Verständnis möglich ist. Aber wie die ganze Disziplin der vergleichenden Kunstgeschichte als Grundlage einer empirisch fundierten Ästhetik verhältnismäßig jung ist, so ist es auch diese Betrachtungsweise. Es liegt im Kunstgeschmack, wenn er nicht durch vergleichende Forschungen über die mannigfaltige Erscheinungsweise des Schönen aufgeklärt ist, ein Moment der Ausschließlichkeit, der Intoleranz, fast wie im religiösen Glauben: eine natürliche Tendenz, nur eine einzige Regel des Geschmacks, nur einen einzigen Stil als alleinseligmachend anzuerkennen und alles übrige zu verwerfen. Wir haben dafür die sprechendsten Beispiele. Die Monumente selbst, als steinerne Zeugnisse des Geschmacks, reden eine beredte Sprache, und auch die literarischen Belege sind aus späteren Zeiten zahlreich genug. Wir können kaum daran zweifeln, daß damals, als die Gotik ihren Siegeszug durch Europa antrat, den Menschen schlechterdings nichts anderes gefiel, niemand etwas anderes sehen wollte als Spitzbogen und Maßwerk; Beweis, daß aus dieser Zeit des Mittelalters gar keine Monumente vorhanden sind, die eine

andere Formensprache redeten und daß man sogar solche Bauwerke, die noch in der romanischen Bauweise begonnen worden waren, dem neuen Stil im Ausbau tunlichst anzunähern suchte. Wenige Jahrhunderte später hat sich das Bild vollkommen geändert. Lassen wir selbst das Zeitalter der Renaissance beiseite, in welchem gotischer und antikisierender Stil einfach schon durch die Nähe der Zeit und durch die Unmöglichkeit, den früheren Charakter der Städte mit einem Schlage zu verwischen, nebeneinander hergehen, so zeigt uns das Zeitalter des Barockstils eine ganz ähnliche Erscheinung: auch hier der Siegeszug einer neuen Formgebung, welche mit dem Anspruch auf volle Ausschließlichkeit auftritt, die Kunst des Mittelalters einfach als barbarisch, „gotisch“ abtut und, wie uns wiederum die Monumente zeigen, ohne jede Spur von Pietät oder nur historischem Sinne die gotischen Bauwerke in ihrem Geschmack umgestaltet — eine uns heute vielfach unerhört erscheinende Barbarei gegen einen sogenannten „barbarischen“ Geschmack, der manches kostbare Stück der Vergangenheit zum Opfer gefallen ist. Aber — jede Schuld rächt sich auf Erden. Als dann der Neuklassizismus kam und die Romantik auch den Sinn für die mittelalterliche Baukunst neu belebte, da geschah dem Barockstil, wie er anderen getan hatte: er mußte sich gefallen lassen, als zopfig, als geschmacklos verspottet zu werden, und vollends unsere Neogotiker kannten kein Erbarmen mit ihm; sie warfen seine Altäre aus den Kirchen, geradeso wie er einst die gotischen Flügelaltäre hinausgeworfen hatte, und es gehört zu den Erinnerungen meiner Jugend, wie die Restauration der Münchener Domkirche, einer Hallenkirche aus dem 15. Jahrhundert, begonnen wurde und wie da die prachtvollsten Holzskulpturen aus dem 17. Jahrhundert, Geländer, Kandelaber, Festons, Putten u. dgl. als altes, wurmstichiges Holzwerk verkauft wurden. Diese — man möchte beinahe sagen — leidenschaftlichen Umwandlungen des Geschmacks sind der allerstärkste geschichtliche Beweis für das, was vorhin ausgesprochen wurde, nämlich für die Gewalt des Schönheitsbedürfnisses, für die Kraft des ästhetischen Glaubens, wenn man sich so ausdrücken darf. Daß jede Zeit in ihrer Weise künstlerisch arbeitet, das läßt sich am Ende schon aus technischen Gründen verstehen, denn bei

der nahen Berührung, in der gerade die Baukunst mit dem Handwerk steht, muß der Baukünstler schließlich auf das Rücksicht nehmen, was die Leute, auf deren Mitarbeit er angewiesen ist, ausführen können.

Aber wenn man ältere Bauten, die dem Bedürfnis entsprechen, niederreißt oder nicht *restauriert*, sondern *reformiert*, d. h. ihnen ein anderes Formgesetz aufzwingt, als dasjenige ist, dem sie ihren Ursprung verdanken, so kann man das offenbar aus Utilitätsgründen nicht erklären, sondern es enthüllt sich hierin ein tieferliegendes Gesetz: das Gesetz der *Exklusivität des Stilgefühls*, wenn man unter Stil im Sinne der obigen Definition das Ganze derjenigen Ausdrucksformen versteht, in welchen eine bestimmte Zeit oder eine bestimmte Kultur ihre ästhetischen Bedürfnisse und ihre künstlerischen Ideale zum Ausdruck bringt. Eben darin liegt aber selbst ein psychologisch-ästhetisches Moment. Die Exklusivität, mit der ein bestimmtes Stilprinzip sich anderen, vorausgehenden Stilarten gegenüberstellt, wurzelt einerseits in der natürlichen Begrenztheit des Schaffenden, Gestaltenden, der die Kraft und Fähigkeit zur Produktion nur dadurch aufbringt, daß er sich mit völliger Hingebung in einen bestimmten Gedankenkreis, in gewisse Formen und Ausdrucksmittel vertieft und Heterogenes überhaupt von sich abwehrt; sie hat ihren Grund aber anderseits offenbar in dem ästhetischen Verlangen nach Einheitlichkeit der Anschauung, nach Vermeidung von Dissonanzen, nach Vermeidung zu starker Kontraste. Dieses Moment darf man nicht etwa aus dem Grunde zu gering anschlagen, weil *wir* durch die Verhältnisse, unter denen wir leben und bauen, eher ins Entgegengesetzte hineingetrieben worden sind und nach stärksten Kontrasten verlangen — einfach weil sie sich uns unvermeidlich auf Schritt und Tritt aufdrängen.

Nirgends in unseren großen Städten, durch die der Strom der Kultur flutet, gibt es ein einheitliches Formenbild: alte Gotik und imitierte Gotik, griechische Tempel, italienischer Palaststil, deutsche und französische Renaissance, Barock- und Rokokobauten stehen durcheinander, oft nur wenige Schritte voneinander getrennt, häufig im schneidendsten Kontrast. Dazwischen die misera plebs unserer Wohn- und Miethäuser, an

denen alle Formen der Weltarchitektur, wie in einem Kaleidoskop durcheinandergeschüttelt, auftauchen, an alles Mögliche erinnernd, von allem Erdenklichen redend, aber nur selten das meinend, was sie andeuten, jedenfalls das allgemeine Chaos noch vollendend. Man nehme dazu die heute so allgemein gewordene Gewohnheit des Reisens, ferner die durch die enormen Hilfsmittel der heutigen vervielfältigenden Technik so bequem gewordene Möglichkeit, sich auch daheim, ruhig auf seinem Stuhle sitzend, den künstlerischen Formenschatz der ganzen Welt vor Augen zu führen — so versteht man wohl, daß ein ungemein hoher Grad der Abstumpfung auch gegen die stärksten Kontraste sich in uns ausgebildet hat und daß wir uns nur mit Mühe in jene Intoleranz des Stilgefühls hineindenken können, die da sagt: „So sehe ich das Schöne; das empfinde ich als schön; und ich will nichts um mich haben, was diesen meinen Schönheitssinn beleidigt.“ Aber wenn wir Kunststätten betreten, an denen durch eine seltene Fügung des Zufalls eine erhebliche Einheitlichkeit der Formensprache sich erhalten hat, z. B. Nürnberg oder gar das kleine Städtchen Rothenburg an der Tauber oder Brügge oder die tote Stadt Pompeji oder bis zu einem gewissen Grade auch Venedig, dann beschleicht uns allerdings ein Gefühl der Ruhe und des Wohlbehagens, des Zusammenklangs, wie es durch jene lärmenden Kontrastwirkungen, durch jene Überraschungen niemals erzielt werden kann. Und wie tief dieses Bedürfnis nach Einheitlichkeit und Ruhe der Stimmung im Menschen begründet ist, das haben in der Gegenwart jene Vertreter aus dem Lager der Moderne gelehrt, die schon gern für einen Stil, der noch gar nicht existiert, die Bahn frei gemacht und am liebsten die Prachtbauten der Wiener Ringstraße rasiert hätten, um für eine einheitliche Stilwirkung im Großen Raum zu bekommen.

Aber das ist nur eine Seite der Sache. Es muß nun darauf aufmerksam gemacht werden, daß die rein historische Betrachtung der Dinge zum entgegengesetzten Extrem geführt hat. Denn indem man der Tatsache einer durchgreifenden Stilverschiedenheit der einzelnen Völker und Zeiten gegenübertrat und zugleich der anderen Tatsache, daß in ganz entgegengesetzten Formsystemen der menschliche Geist ein schönheitsvolles Genügen

fand, schien nun der Gedanke nahe zu liegen, ja eigentlich als eine zwingende Konsequenz einer unbefangenen Prüfung der Tatsachen sich zu ergeben, daß das Prädikat „schön“ eines anderen als eines zeitgeschichtlich bedingten Inhalts ganz entbehre; daß es kein anderes Maß für das gebe, was schön sei, als den Geschmack jeder Epoche und ihrer führenden Künstler, und daß es demgemäß nur ein beschreibendes und analysierendes, aber kein kritisches Verhalten zu den einzelnen Stilen und ihren Erzeugnissen geben könne.

Dieser Gedanke, der immer wieder in der Form tiefsinniger Erkenntnis wiederkehrt, und alles, was ästhetische Betrachtung heißt, aus den Angeln heben will, richtet sich selbst. Es ist klar, daß er, wenn wir ihn zu Ende denken, uns völlig auf uns selber stellt und uns von jeder Wechselwirkung mit der Vergangenheit abschneidet. Wir müssen dann zunächst in unserer Praxis ganz von vorne anfangen. Wir müssen zu vergessen suchen, was Menschen vor uns gekonnt und geleistet haben, und müssen — wie es ja auch mehrfach von Vertretern moderner Richtungen ausgesprochen worden ist — aus unseren Bedürfnissen, aus dem, was wir darstellen, und aus dem, was wir ausdrücken wollen, uns die Art unserer Darstellung, unsere Formensprache, unsere Ausdrucksmittel selber ableiten. Gewiß ist das eine unerläßliche Aufgabe für jeden Schaffenden, gewiß dasjenige, was „Originalität“ wesentlich begründet. Aber wer ein „absolutes Original“ sein will, der wird sehr leicht ein Narr auf eigene Faust. Es wird vielfach von hervorragenden Vertretern der Moderne auf dem Gebiete der Architektur zuweilen behauptet, die architektonische Formenwelt müsse ausschließlich aus stofflichen und konstruktiven Bedingungen entwickelt und durch Rücksicht auf diese weitergebildet werden. Auf solche Weise hofft man, mit Abstreifung alles Konventionellen und Traditionellen, eine Formenwelt zu gewinnen, die lediglich dem entspringt, was unsere gegenwärtigen Bedürfnisse sind, und die Fesseln des historisch Gewordenen, dessen, was man „Stil“ nennt, zu sprengen, d. h. einen neuen, zeitgemäßen Stil zu schaffen. Allein das ist eine vollkommene Täuschung. Gewiß: die Konstruktion und die praktischen Forderungen, denen sie entspringt, hat einen erheblichen und berechtigten Einfluß auf die Baukunst; aber

sie ist, wenn man auf das Prädikat „Kunst“ noch irgend einen Nachdruck legt, doch nur ein Moment neben dem historisch-konventionellen und dem ästhetisch-psychologischen. Läßt man diese beiden Momente weg, so bleibt die Konstruktion allein übrig. Und es ist ganz klar, daß unsere gesamten Ingenieurkonstruktionen, unsere Eisenbrücken und Bahnhofshallen, selbst die Maschinen als solche, aus dem konstruktiven Prinzip allein entstanden sind; aber sie sind eben darum alles andere, nur keine Kunstwerke. Und anderseits ist schlechterdings nicht einzusehen, was uns hindern sollte, die künstlerischen Hervorbringungen aller Zeiten nicht nur mit dem Maßstab ihrer Zeit, sondern aller Zeiten zu messen.

III. Kapitel

Die Bedeutung des Stils in den einzelnen Künsten. — Stildifferenzen

Es wurde der Begriff des Stils in seiner dynamisch-historischen Bedeutung im Gegensatz zu den allgemeinen psychologischen Gesetzen des Gefallens erörtert. Der Stil hat sich als das konkrete geschichtliche Moment im Ästhetischen erwiesen. Es hat sich gezeigt, daß er sich zu diesem so verhält, wie die Phänomene der Sittengeschichte zum Sittengesetz. Nun ist die Frage zu untersuchen, ob dieses variable Moment der Kunst, welches wir Stil nennen, uns in allen Künsten, speziell in allen bildenden Künsten, auf die nämliche Weise entgegentritt, ob Stilunterschiede in allen Künsten die gleiche Bedeutung und denselben Sinn haben. Vielleicht die gleiche Bedeutung, aber gewiß nicht den nämlichen Sinn.

Zunächst sei darauf hingewiesen, daß schon die Bezeichnung „Stil“, namentlich in der Anwendung auf die bildenden Künste, in der Baukunst wurzelt. Denn die nächstliegende Ableitung des Wortes Stil ist die von dem griechischen στύλος = Säule; ein Wort, erhalten in der geläufigen Bezeichnung „Peristyl“ für einen Säulengang oder eine Säulenhalle oder Epistyl = Architrav: das, was auf den Säulen aufliegt. Und demgemäß bedeutete „Stil“ ursprünglich nichts anderes als „Säulenordnung“, und in dem Gegensatze der Säulenordnung, d. h. der Säule selbst mit

den zu ihr gehörigen Formen der Basis und des Gebälks, wie er sich in der griechischen Tempelbauweise ausbildete, wurzelte ja ohne Zweifel der Gedanke der verschiedenen Architekturstile, deren Differenzen freilich in der Folge für uns himmelweit über diesen verhältnismäßig so einfachen Gegensatz des Dorischen und Jonischen hinausgewachsen sind, so daß wir sagen müssen: nirgends fallen die Differenzen in den Ausdrucksformen für die künstlerischen Zwecke so in die Augen wie in der Baukunst.

Diese Behauptung soll zunächst dadurch illustriert werden, daß ein Blick auf die stilistischen Verschiedenheiten der Plastik und Malerei verschiedener Völker und Zeiten geworfen wird.

Zunächst erscheint die Behauptung ja sehr paradox. Vergleicht man etwa die alten ägyptischen Flachbilder (Koilanaglyphen), wie sie in großer Menge die Wände der Tempel und vor allem der Grabkammern füllen, mit den Figuren des Parthenonfrieses oder den Geschichtsdarstellungen der Trajanssäule; die Wandmalereien eines Giotto mit den Gemälden Michelangelos an der Decke der Sixtina; die feierlichen Darstellungen gotischer Flügelaltäre oder der Santa Conversazione, wie sie das Cinquecento ausbildete, mit der Ausbildung, welche das Genrebild in neuerer Zeit durch die Niederländer und die ganze von ihnen ausgehende Richtung der modernen Kunst gefunden hat, oder die grandiose Schlachtenmalerei eines Horace Vernet; oder vergleicht man etwa den schüchternen, zaghaften Versuch eines landschaftlichen Hintergrundes, wie sie uns in der Historienmalerei des 15. Jahrhunderts entgegentreten, mit der späteren, selbständigen Entwicklung dieser Kunstgattung, so ist der Unterschied der Formengebung, der Ausdrucksweise, die Stildifferenz also, gewiß auch ein ganz gewaltiger. Aber wir dürfen uns doch von dem ersten Eindruck nicht blenden lassen. Zunächst ist allerlei in Anrechnung zu bringen, was mit dem eigentlich künstlerischen Problem nichts zu tun hat. In erster Linie die Unterschiede der Tracht, welche ja von dem Künstler nicht geschaffen worden sind, sondern einfach von ihm vorgefunden werden, zu seinem gegebenen Stoffe gehören und nur bis zu einem gewissen Grade von ihm frei behandelt, d. h. eben stilisiert werden können. Das, was in Plastik und Malerei Gegenstand der Darstellung ist, ist im letzten Grunde doch ein Gegebenes: es ist die menschliche

Gestalt mit solchem aus der umgebenden Natur, was auf sie direkten Bezug hat, also namentlich Tieren, Gerätschaften u. dgl. oder das landschaftliche Milieu im weiteren Sinne, das sich dann in der Landschaftsmalerei von der Beziehung auf den Menschen immer mehr ablöst und immer selbständiger hervortritt. Und dies Gegebene muß in der künstlerischen Darstellung doch erhalten, es muß sozusagen respektiert werden; ein ganz freies, willkürliches Schalten und Walten mit dieser Naturvorlage ist unmöglich. Die Plastik, und ganz ebenso die Malerei, ist ja eine nachahmende Kunst. Die wesentlichen Züge dessen, was sie nachahmt, muß sie erhalten, sonst wäre sie unverständlich. Darauf sind diese Zweige der bildenden Kunst auch immer ausgegangen. Wenn der ägyptische Künstler lange Wandflächen der unterirdischen Grabkammern mit Szenen aus dem Leben derer bedeckt, die in diesen Räumen bestattet sind, wenn die Treppenwangen der assyrischen und persischen Paläste geschmückt sind mit den Riesenreliefs, auf denen der Glanz des königlichen Hofhalts, die Scharen bewaffneter Leibgarden, die reichgeschmückte Dienerschaft, die Aufzüge der Abgesandten fremder Völker erscheinen, oder wenn sie den König selbst darstellen, in feierlicher Ruhe auf dem Thron sitzend, mit kurzem, gekräuseltem Haar und lang herabwallendem, krausem Bart, das Zepter in der Hand, so ist ja wohl ohne weiteres klar, daß hier Darstellungen einer geschichtlichen Wirklichkeit gegeben werden sollen, die gewissermaßen in einer Art monumentaler Chronik für kommende Geschlechter aufbewahrt wird; geradeso wie ja schließlich auch der herrliche Fries, den Phidias um die Umfassungsmauer der Cella des Parthenon gelegt hat, nichts anderes sein will, als die monumentale, in die edelste Kunstsprache übersetzte Schilderung des großen Festzuges, in welchem die gesamte Bürgerschaft Athens am Schlusse der Panathenäen sich zur Burg hinauf begab, um die Schutzgöttin der Stadt durch Darbringung eines von attischen Jungfrauen gewebten Prachtgewandes zu ehren.

Ähnliche Darstellungen haben wir aus der Zeit des Mittelalters nicht, weil hier der Plastik ganz andere, durch die Bauweise der Zeit gegebene Aufgaben gestellt waren und der unend-

lich reiche figürliche Schmuck, wie ihn namentlich die großen französischen Kathedralen des 13. Jahrhunderts aufzuweisen haben, zum allergrößten Teil nicht der Darstellung des wirklichen geschichtlichen Lebens, sondern der Versinnlichung, der Symbolik, der heiligen Geschichte und Legende diente. Aber keine symbolische Bedeutung, keine Beziehung auf das Übernatürliche, Jenseitige, konnte diese Kunst von der Notwendigkeit entheben, nicht nur an den Typen der menschlichen Gestalt festzuhalten, sondern mit aller Naivität, wie sie uns gerade in der mittelalterlichen Kunst so oft entgegentritt, die ihrer Anschauung geläufigen Typen, insbesondere in Beziehung auf Haltung und Tracht, zur Versinnlichung der idealen und symbolischen Gestalten der heiligen Geschichte und der Legende zu verwenden.

Ganz dasselbe gilt dann in neuerer Zeit, wo die Plastik keine so ausgedehnte Anwendung als schildernde Kunst mehr fand, von den zahllosen Darstellungen, mit denen die Malerei von Giotto angefangen bis auf die Meister des Quattrocento in Italien, in den Niederlanden und in Deutschland in großen Wandgemälden, in gewirkten Teppichen, in Tafelbildern, in den reichen Verzierungen von Bilderhandschriften heilige und profane Geschichte und mannigfache Vorgänge des Lebens mit möglichster Treue und in mannigfaltiger Anlehnung an die gesehene Wirklichkeit zu schildern unternahm. Und es versteht sich von selbst, daß mit den beständigen Veränderungen dieser Wirklichkeit, des Milieus, der Architektur, der Tracht und der Haltung natürlich auch das ganze Aussehen der Kunstwerke in den einzelnen Perioden ein anderes wird — einfach darum, weil eben das, was sie darstellen, ein anderes geworden ist.

In demjenigen aber, was nach Abzug dieser äußeren Momente, die auf Rechnung der gegebenen Vorlage kommen, an wirklichen Stildifferenzen übrig bleibt, welche auf die eigentliche künstlerische Arbeit und Gestaltung als solche bezogen werden müssen, sind nun zwei Momente zu unterscheiden, die für die gegenwärtige Betrachtung außerordentlich wichtig sind und die man nicht zusammenwerfen darf, wenn es auch im einzelnen Falle sehr schwierig sein mag, sie auseinanderzuhalten. Gemeint ist das, was der Künstler darstellen *will*, und das, was er dar-

stellen kann, also der Grad der erreichten technischen Entwicklung und die besondere Art der Gestaltung und des Ausdrucks.

Es dürfte ohne weiteres klar sein, und die kunstgeschichtliche Entwicklung liefert uns auf Schritt und Tritt die Belege dafür, daß eine gewisse Treue und Vollständigkeit in der Wiedergabe der Natur durch die bildende Kunst nur auf einer bestimmten Stufe der Entwicklung erreicht wird. Gesehen, treu gesehen, genau gesehen, hat der Mensch die Dinge immer; aber der Weg vom Auge in die bildende Hand ist weit und es dauert lange, bis der rechte gefunden wird. Das Können jener ägyptischen und westasiatischen Reliefdarstellungen, so groß es in mancher Richtung ist, ist doch künstlerisch begrenzt: vieles ist treu beobachtet, Haltung und Bewegung, Physiognomie verschiedener Völker, die Formen der Lebensalter und Geschlechter, Kleiderformen usw.; aber alles gibt doch nur die Kontur, ein abstraktes Schema, nicht die volle Fülle des Lebens und seiner Formen. Überall bleibt die Seitenstellung der Füße bei Vorderansicht des Gesichts (so in Assyrien und Persien); in Ägypten durchgängige Profilstellung; ferner trifft man überall auf die volle Unkenntnis der Verkürzung und überhaupt der Perspektive, so daß eine vertieft darzustellende Reihe von Figuren in eine Reihe hintereinander tritt. Es ist das Verfahren einer kindlichen Kunst, welches sich mit einer außerordentlich großen Geschicklichkeit im Technischen verbindet.

Solche Unbeholfenheiten und Naivitäten einer werdenden Kunst, die sich, wie gesagt, oft mit einer sehr großen Treue und Genauigkeit in der Wiedergabe dessen verbinden, was den errungenen Darstellungsmitteln zugänglich ist, finden wir nun in allen Zeiten und unter der Herrschaft jedes Stils wiederkehrend. Die Anfänge der griechischen Kunst wiederholen die kindliche Sprache der ägyptisch-assyrischen; die ältesten griechischen Bildwerke sehen nicht wesentlich anders aus als die ägyptischen, und wenn wir nach vielen Jahrhunderten reichster Kunstblüte jene Werke betrachten, mit welchen nach dem ungeheuren Zusammenbruch der antiken Welt die Kunstübung der germanischen und romanischen Völker ihren neuen Anfang nimmt, so treten uns vielfach die nämlichen Erscheinungen wieder entgegen, wie in den Anfängen der Kunst des Altertums.

Und gerade bei den großen Künstlern, deren Schaffen die Kunst der neueren Zeit inauguriert, ist diese Fesselung durch eine noch unausgebildete Technik besonders auffällig, um so mehr, je stärker gerade bei ihnen der Kontrast zwischen dem ist, was sie wollen, und dem, was sie wirklich können. Aus zahllosen Zeugnissen wissen wir, welchen Eindruck Giotto auf die Zeitgenossen hervorgebracht hat und wie selbst an seinen Werken eine innere Beseelung der Gestalten, ein tiefes Verständnis mannigfachen Ausdrucks in Mienen und Gebärden zum Vorschein kommt; wie er für die Malerei das Milieu zu erobern sucht; Baum, Pflanze, Fels kommen zu Ehren; wie er architektonische Hintergründe schafft: bald eigene Entwürfe zu Prachtbauten, bald Darstellungen älterer Werke mit deutlicher Beobachtung ihres Stiles. Und doch, wie gebunden bleibt seine Kunst! Wie viel Rest der alten puppenhaften Starrheit zeigen auch seine Gestalten! Wie wenig findet er noch das rechte Verhältnis des Menschen zu seiner Umgebung! Die Regeln der Verkürzung in der Ferne sind ihm nicht geläufig.

Oder man vergegenwärtige sich den Führer der neuen Kunst im Norden, Jan van Eyck. Dieser Mann überrascht uns durch die staunenswerte Fertigkeit, mit welcher er einer in der Kunst des Buchschmuckes wohlgeschulten Malweise die von ihm erfundene neue Technik des Ölmalens dienstbar zu machen weiß, durch die außerordentliche Feinheit seiner Ausführung, welche den berühmten Kabinettmalern des 17. Jahrhunderts, einem Mieris, Dou, Terborch, vollkommen ebenbürtig ist; durch die ungebrochene Kraft seiner emailartig wie von innen heraus leuchtenden Farben. Und doch fehlt diesen Gestalten, hölzern in der Haltung, mit schläfrigem Blick und stereotypem Lächeln, das eigentliche Leben: allzulange und schmächtige Glieder, übertrieben kleine Hände mit langen, dünnen Fingern; bei den Frauen ein häufig zu kleiner, bei den Männern ein zu großer Kopf, unzureichende Perspektive und ein vielfach unmögliches Verhältnis der Figuren zu dem sie umschließenden Raum, worin sie, wenn sie sich aus ihrer knieenden oder sitzenden Stellung erheben wollten, gar nicht mehr aufrecht stehen könnten oder den sie, wie z. B. beim Innern von Kirchen, bis zur Hälfte seiner Höhe ausfüllen.

In der anderen Hinsicht, in bezug auf das, was der Künstler will, tritt uns in der Plastik und Malerei ein Gegensatz entgegen, den die Baukunst in dieser Weise nicht kennt: der Gegensatz der Phantasiekunst und der Wirklichkeitskunst. Und dieser Gegensatz ist nun freilich im höchsten Sinne stilbildend; er entspricht dem Gegensatz eines idealisierenden und eines individualisierenden oder, wenn man will, naturalistischen Stils. Dieser Gegensatz, — wie früher gezeigt wurde — in gewissen Grundtendenzen der Kunst wurzelnd, greift über die Unterschiede des Könnens hinweg und erscheint schon da, wo noch lange nicht alle Aufgaben mit völliger Freiheit bewältigt werden können. Schon in der ägyptischen Kunst ist es dieser Gegensatz, der uns immer wieder entgegentritt. Auf der einen Seite ein frischer Wirklichkeitssinn: in den bildnerischen Schlachtendarstellungen oder in den Darstellungen häuslicher Vorgänge; auf der anderen Seite eine gewisse typisierende Formensprache, wie sie sich namentlich in den Darstellungen der Götter und der Fürsten zeigt.

Die stilbildende Kraft dieses Gegensatzes zieht sich durch die ganze griechische Kunst hindurch: zum Teil, in der eigentlichen Blütezeit, gemildert durch den feinen Schönheits- und Kunstsinn des hellenischen Volkes, welcher auch da, wo man die Wirklichkeit darzustellen sucht, doch auf die typische Erscheinung hindrängte und die schärfsten Kanten des Lebens abzuschleifen unternahm; später dann, als auch in der antiken Kunst der reine Naturalismus, der Zug aufs Genrehafte, zu selbständiger Geltung gelangte, die Werke der Phantasie und des Naturstiles weit schärfer scheidend.

Selbstverständlich beherrscht der gleiche Gegensatz auch die Kunst der neueren Zeit; hier bis zum 18. und 19. Jahrhundert hin vorzugsweise national gegliedert, in dem Sinne, daß man die italienische Kunst im ganzen als vorwiegende Trägerin des Phantasiestiles, die nordisch-germanische Kunst vorzugsweise als Trägerin des Naturstiles zu betrachten hat. Aber auch dies mit keiner reinen Ausschließlichkeit. Oft sieht man auf dem nämlichen Werke Phantasie- und Naturstil nebeneinander; neben den idealen Gestalten der Heiligen die naturwahren Bildnisse der Stifter; eines der schönsten Beispiele im Bereiche

der deutschen Kunst ist die Holbeinsche Madonna mit dem Kinde im Gegensatz zu der Familie des Stifters.

Damit aber hängt engstens etwas anderes zusammen, was in ästhetischer Beziehung vielleicht am wichtigsten ist: nämlich die Art und Weise, wie die ästhetischen Elementargesetze in der naiven und der voll entwickelten, in der Phantasiekunst und der realistischen Kunst zum Ausdruck kommen. Es geht aus der überaus engen Beziehung hervor, welche Malerei und Plastik ursprünglich zur raumschaffenden Kunst der Architektur und des Kunstgewerbes gehabt haben, aus dem starken Vorwiegen des dekorativen Elements in ihnen, daß die ästhetischen Elementarformen der Reihe, der Symmetrie, des Kontrastes, der Harmonie, der Eurhythmie und der Proportion in ihnen eine besonders große und ausgesprochene Rolle spielen.

Wir sehen darum in der malerischen und plastischen Kunst der minder entwickelten Epochen eine strenge Anordnung der Figuren, ein ungemein sorgfältig abgewogenes und leicht in die Augen fallendes Gleichgewicht in der Ausfüllung des Raumes, in der Gegenüberstellung der Farben und eine Bevorzugung der ungebrochenen und direkt komplementären Farben, sowie einfacher Kontrastwirkungen gegenüber Licht- und Clair-obscur-Wirkungen. Und diese zugleich strengere und einfachere Behandlung, obwohl in gewissem Sinne die ältere, bleibt doch keineswegs auf die minder entwickelte Kunst beschränkt; sie wird, namentlich wo die Kunst zugleich Dekorationsaufgaben zu erfüllen hat, auch dann noch gepflegt, wenn längst die volle Herrschaft über die Naturform, über Verkürzung und Perspektive, erreicht ist. Gerade die italienische Kunst des Cinquecento zeigt dies Nebeneinanderstehen der beiden Elemente, des strenger gebundenen, das man das ornamentale nennen könnte, und der freien Herrschaft über die Naturform recht deutlich. Das erste als Kompositionsprinzip, das zweite als Prinzip der Durchbildung der Einzelfigur. Fra Bartolommeo, Andrea del Sarto, Raffael, Michelangelo, zeigen uns die innigste und edelste Verschmelzung der beiden Prinzipien, die es irgendwo in der Kunstwelt gibt; und namentlich die großen Kompositionen Raffaels, die Wandgemälde in den Stanzen des Vatikans, die Transfiguration, sind uner-

reichte Vorbilder höchst kunstreicher, ornamentaler, d. h. nach übersichtlichen und wohlgefälligen Formgesetzen angeordneter Komposition bei völliger Freiheit und Bewegtheit der einzelnen Figuren.

In der entwickelten Kunst, namentlich mehr realistischer Richtung, ist das alles auch vorhanden: denn wenn diese Kunst und unsere elementaren Gesetzmäßigkeiten in gar keiner Beziehung zueinander stünden, so könnte sie entweder gar nicht sinnlich wohlgefällig wirken oder wir müßten annehmen, daß wir uns in bezug auf die allgemeine Gültigkeit jener erörterten elementaren Gesetzmäßigkeiten in einem großen Irrtum befinden. —

Es wurden also drei differenzierende Momente in Plastik und Malerei erkannt: 1. die Differenzen in der äußeren Erscheinung des darzustellenden Menschentums und Milieus; 2. die großen Unterschiede des technischen Könnens, welches diesen Darstellungsaufgaben zu Gebote steht; und endlich 3. die Art und Weise, wie sich die innere Anschauung des Künstlers der Natur gegenüberstellt. Das letztgenannte Moment bedingt sehr erhebliche stilistische Unterschiede auch in den nachahmenden Künsten, obwohl sie durch die notwendige Anlehnung an das gegebene Naturvorbild in gewisse Grenzen eingeschlossen sind und ihre Freiheit nur eine beschränkte ist.

Stellt man aber Werke nebeneinander, die auf dem Boden einer vollentwickelten Technik entstanden sind und entweder der Phantasiekunst oder der Naturkunst angehören, so wird sich eine überraschende Ähnlichkeit und die Identität des voll geschauten Naturbildes herausstellen.

Doch genug von diesen Betrachtungen, die scheinbar seitab geführt haben! Allerdings nur scheinbar. Es sollte aufgezeigt werden, daß der Begriff „Stil" in der Baukunst wurzle und daß in ihrem Gebiete die Stildifferenzen als solche, abgesondert von Nebenumständen, am reinsten hervortreten. Dies liegt in der Natur dieser Kunst begründet. Die Baukunst ist keine nachahmende Kunst oder jedenfalls in einem ganz anderen Sinne als die übrigen Künste. Sie ist eine freigestaltende, eine raumschaffende Kunst. Die Natur hat keine Räume im Sinne der Architektur aufzuweisen: Massen, die zugleich ein

Außen und ein Innen haben. Die Architektur, obwohl natürlich durch die allgemeinen Gesetze der Schwere, des Verhältnisses von Kraft und Last, der Richtungsbestimmtheit mechanischer Druckwirkungen gebunden, ist doch in bezug auf die Vorbilder die freieste Kunst neben der Musik, die aller unmittelbaren Nachahmung ebenso ferne steht wie sie. Und eben darum, weil sie in so hervorragendem Maße frei erfindet, weil hier die Phantasie den größten Spielraum hat, treten in ihr auch die Differenzen der künstlerischen Phantasie, die Verschiedenheit ihrer Ausdrucksmittel so besonders bedeutsam hervor. Auch hier freilich spielt das Können seine Rolle. Die Größe des Einflusses, welchen konstruktive Errungenschaften auf die Gestaltung der Architektur gehabt haben, wird später dargelegt werden; es liegt ja auf der Hand, daß der Charakter der griechischen Bauweise davon bedingt war, daß sie den Gewölbebau nicht kannte, wie umgekehrt die entscheidenden Vorzüge des römischen Stils in der technischen Errungenschaft des Rund- und Tonnengewölbes bestehen und wiederum die spezifische Eigenart der Gotik vor allem von der technischen Entwicklung des Kreuzgewölbes mit Gurtbändern abhängig ist. Diese Errungenschaften der Technik bedeuten zweifellos Errungenschaften der Architektur als Kunst der Raumgestaltung; es ist durch sie möglich geworden, durch den Gewölbebau Räume zu schaffen, die durch bloße Balkendecken niemals zu schaffen gewesen wären. Aber soll man darum etwa sagen: die griechichen Tempel stehen zu den Thermen des Caracalla und zu den gotischen Domen in einem solchen Verhältnis wie die Reliefs von Khorsabad und Kujundschik zu den Skulpturen des Parthenon und des Tempels von Pergamon? Man fühlt sofort, daß eine solche Behauptung seltsam wirken würde: der griechische Tempelstil, obwohl nicht zur Lösung aller Aufgaben der Architektur ausreichend, obwohl nur eine gewisse Raumgestaltung zu leisten fähig, leistet diese in einer ganz vollkommenen Weise, der keinerlei Ungenügen, keinerlei Kindlichkeit anhaftet. Und ebenso, wenn man die Baukunst und Plastik des Mittelalters mit der der Renaissance vergleicht. Nur weniges von dem Allerbesten, was die Plastik des Mittelalters geschaffen hat, vermag sich, was genaues Studium der Natur, was Schönheit der Linienführung und Ausdrucksfähigkeit betrifft, mit den

Schöpfungen der Renaissance zu vergleichen. Vieles von diesen Werken behält etwas Unfreies, Gebundenes und Lebloses. Aber was in bezug auf die Plastik offenkundig ist, das läßt sich in bezug auf die Architektur in keiner Weise behaupten. Es wäre lächerlich, wenn man sagen wollte, daß die Baukunst des Mittelalters im Vergleich mit der Renaissance eine unreife Kunst sei, die nicht vollkommen auszudrücken imstande sei, was sie ausdrücken wolle.

Ein solcher Vergleich — auf dessen Durchführung hier nicht eingegangen werden kann, weil von der absoluten Wertung der einzelnen Baustile erst später zu handeln sein wird — müßte jedenfalls ganz andere Kriterien heranziehen als die des Könnens und Nichtkönnens, der Vollkommenheit oder Unvollkommenheit. Die Gotik ist ebensowenig unvollkommen wie Renaissance und Barock, weil sie das Kreis- und Kugelgewölbe nicht gekannt und verwendet hat, wie der griechische Tempel unvollkommener ist als eine Kathedrale. Wir haben es hier mit in ihrer Art vollendeten Hervorbringungen zu tun, die einen bestimmten kulturellen und baulichen Gedanken, einen bestimmten Raumtypus, vollständig darstellen und die man nur mit den nämlichen Einschränkungen untereinander vergleichen kann, wie man eine Tanne mit einer Eiche oder einer Dattelpalme vergleichen kann oder griechische Kultur mit christlich-germanischer oder Palestrina mit Bach oder Bach mit Beethoven. Eine nachahmende Kunst messen wir an ihrem Vorbilde, am Leben; eine frei schaffende können wir nur nach dem Maße beurteilen, in welchem sie ihre Zwecke erreicht.

IV. Kapitel

Der weltgeschichtliche Zusammenhang der Stilentwicklung

Nun wird der Frage näher zu treten sein, in welchen Punkten sich die Abhängigkeit der einzelnen Stile und ihrer Ausdrucksmittel von der Kultur der Zeit und des Volkes, aus der sie entstanden sind, vorzugsweise erkennen lasse.

Zunächst muß nur noch eine Vorfrage erledigt werden, an der man doch nicht ganz vorübergehen darf, die Frage: Zeigt uns der Verlauf der bisherigen Kunstentwicklung eine unbegrenzte

Mannigfaltigkeit von Stilen oder können wir in dem großen Reichtum von Erscheinungen gewisse leitende Typen, Grundformen von Nebenformen unterscheiden? Wir haben also hier sozusagen ein klassifikatorisches Problem, wie es den Botaniker, den Zoologen so oft beschäftigt, und man darf wohl sagen, daß die Erörterung dieses Problems zu manchen wichtigen Einsichten über das Wesen des Stiles überhaupt führen und eine vortreffliche Einleitung in die genetische Betrachtung des Stiles bieten wird.

Die grundlegende Definition hat den Stil in die engste Beziehung zum Begriff der Kultur gebracht. „Stil ist das Ganze derjenigen festen Ausdrucksformen, in welchen eine Kultur ihre künstlerischen Bedürfnisse und künstlerischen Ideale zur sinnlichen Erscheinung bringt.“ Daraus ergibt sich zunächst, daß Stilgeschichte nur im engsten Zusammenhang mit der Kulturgeschichte verstanden werden kann. Der Werdegang der Kultur, ihre Umgestaltungen, Verschiebungen, Wanderungen — das wird die großen Linien für die Stilgeschichte geben, und die welthistorischen Kulturkreise, ihre Verschlingungen, ihre Berührungen, werden sichere Anhaltspunkte in dem Wirrsal der Erscheinungen sein, welche die Stilgeschichte darbietet.

Die Stilgeschichte ist ein Spiegelbild der Kulturgeschichte der Menschheit: die Kunststile verkörpern ebenso viele Lebensstile und der genetische Zusammenhang zwischen den Formen, deren sich die einzelnen Stile bedienen, zeigt die Berührung und Verknüpfung der Völker ebenso, ja in vielen Fällen vielleicht noch deutlicher, als der sprachliche Zusammenhang. Die Stilgeschichte ist gleichsam ein Bilderbuch zur Weltgeschichte. Eine solche Weltgeschichte des Stiles, natürlich nur in Form einer Skizze, soll im folgenden darzustellen versucht werden.

Die Weltgeschichte beginnt mit dem isolierten Dasein der einzelnen, durch weite Raumstrecken, durch Länder und Meere getrennten Völker und Stämme und wächst in periodischer Entwicklung erst zur Einheit der sogenannten Mittelmeerwelt, dann zur Einheit der interozeanischen Welt zusammen, an deren Anfängen wir jetzt stehen. Wir wissen heute, daß eine gewisse Freude am Schmuck, am Zierat und vor allem an der Nachahmung der Natur so alt ist wie die ersten Anfänge der Kultur, die den Menschen über die tierische Roheit hinaushoben.

1. Die Anfänge der Kunst

Es hat etwas eigentümlich Ergreifendes, etwas, das uns den Menschen der grauen Vorzeit — der durch Denken, Sitten, Sprache und Lebensgewohnheiten wie durch ebensoviele unübersteigliche Klüfte von uns geschieden ist — wie einen Bruder erscheinen läßt, wenn wir heute in den Funden aus der Diluvialzeit Europas (einer Zeit, die wahrscheinlich viele Zehntausende von Jahren hinter uns liegt, da die Bewohner Europas nördlich der Pyrenäen und Alpen das wollhaarige Rhinozeros, den Mammut, das wilde Pferd, das Renntier und den Höhlenbären jagten) die ersten Regungen künstlerischen Sinnes finden: nicht in den Schmucksachen, die der Mensch getragen hat, aus durchbohrten und aneinandergereihten Tierzähnen, Muscheln, Ammoniten und eigens aus Bein oder Stein gefertigten Zierstückchen, sondern in jenen einfachen Tierdarstellungen, deren im Laufe der letzten Dezennien immer mehr aus der Tiefe der Diluvialschichten ans Licht der Erde gekommen sind, — Darstellungen, namentlich von Pflanzenfressern (die sich offenbar in größerer Ruhe beobachten ließen als reißende Tiere), die mit dem Feuersteinmeißel oder Messer rundplastisch aus Renntiergeweih, Knochen oder Mammutelfenbein herausgeschnitzt, teils als Umrißzeichnungen mit der Feuersteinspitze in Steintafeln oder auf Geräte aus Renntiergeweih oder Knochen eingeritzt sind. Wir staunen, wenn wir sehen, welche Sicherheit der Beobachtung und welche Stufe von Naturwahrheit diese Kunst des prähistorischen Menschen in Europa verrät, die in unermeßlicher Zeitferne, wahrscheinlich außer jedem Zusammenhange mit aller nachfolgenden Kunst, gewachsen ist und mit den Menschen, die sie übten und dem Boden, auf dem sie wohnten, versank.

Außerordentlich reiche Materialien sind durch die Ausgrabungen der letzten fünfzig Jahre nicht nur aus dem Boden aller europäischen Länder, sondern namentlich auch aus Amerika zutage gefördert worden, und gestatten uns heute, nicht nur gewisse Bruchstücke dieser ältesten Kulturentwicklung zu übersehen, sondern auch eine Geschichte der prähistorischen Kunst in Umrissen zu entwerfen[1]).

---

[1]) Die großen ethnographischen Museen, die überall entstanden

Es soll auf diese Kunst der Urzeiten so wenig eingegangen werden, wie auf die Kunstübung der Natur- und Halbkulturvölker, die mit mehr oder weniger umfangreichen Resten bis in unser Leben hereinragen. Vom allergrößten Interesse für die Frage nach den psychologischen Wurzeln der Kunst und für die Erkenntnis ältester Kulturen, haben diese Anfänge doch für die Fragen, welche uns hier beschäftigen, für den Zusammenhang der großen Kunststile untereinander und mit der gesamten Entwicklung der Kulturwelt nur ein nebensächliches Interesse. Denn Stilgeschichte in unserem Sinne beginnt ja erst da, wo ein Volk so weit entwickelt ist, um durch monumentale Anlagen seine Zugehörigkeit zu einem bestimmten Gebiete der Erde zu dokumentieren, dieses mit sich und seiner Geschichte zu verknüpfen und durch diese Monumente zu den Nachkommen zu reden.

Trotzdem sei darauf hingewiesen, daß diese Dinge auch für die vergleichende Stillehre von Wichtigkeit geworden sind, seit Semper uns gelehrt hat, in diesen Anfängen den Schlüssel zu solchen Entwicklungen und Formensystemen zu erblicken, die uns in der Kunst der Kulturvölker bereits als mehr oder minder fertig entgegentreten. Daß der in ihrer Weise reich und fein durchgebildeten Kunst, die wir auf den Monumenten Ägyptens und Mesopotamiens antreffen, eine lange Reihe von Versuchen vorangegangen ist, durch welche ein gewisser Formenschatz gewonnen und festgestellt wurde, wird heute wohl von niemandem mehr bezweifelt. Auf die Formen der entwickelten Steinarchitektur wirkten die tektonischen Anschauungen ein, welche der Mensch an einfacheren Weisen der Herstellung von geschlossenen Räumen, am Holzbau, am Lehmbau, am Bau aus Flechtwerk gewonnen hatte; ebenso blieben die Schmuckformen der Wand, nachdem ihre ursprünglich ganz strukturlose Eigenschaft als bloße Raumtrennung aufgegeben war und ganz

---

sind, bieten für diese teils vorhistorische, teils außerhistorische Kunst das reichste Anschauungsmaterial. Zur spezielleren Belehrung sei auf das ausgezeichnete Werk von Moriz Hoernes hingewiesen, welches das gesamte Material in größte Vollständigkeit und übersichtlichster Verarbeitung enthält, und zur rascheren Orientierung etwa die sehr verdienstliche Zusammenfassung, die Karl Woermann im I. Bande seiner Kunstgeschichte gegeben hat (siehe das Literaturverzeichnis).

heterogene Materialien und Prozesse für die Bekleidung und Dekorierung der Wand benutzt wurden, auch dann von jenen Formen abhängig, die an den ältesten Geflechten und Teppichen, den ursprünglichen Raumtrennungen, ausgebildet worden waren. Malerei und Plastik in Holz, Stucco, Terracotta, Metall und Stein blieben von textilen Ausdrucksmitteln beeinflußt.

2. Ostasien

Inmitten der namenlosen Völker, welche die Erde in vergangenen Jahrtausenden bevölkert haben und von denen uns nur die spärlichen Reste der vorgeschichtlichen Zeit und die gewerblichen Leistungen der Naturvölker, die sich noch mit der fortgeschrittenen Kultur unserer Zeit berührt haben, und die wir in unseren ethnographischen Museen gesammelt haben, Kunde geben, ragen wie Pyramiden aus losem Wüstensande diejenigen Völker hervor, die sich zu voller Seßhaftigkeit, zu dauernder Kultur und zu eigentlich geschichtlichem Dasein erhoben haben. Es sind Völkerschaften, die an besonders begünstigten Punkten der Erdoberfläche seßhaft geworden sind: in Gegenden, welche durch den Reichtum ihres Bodens, durch die Milde des Klimas, durch die natürliche Abgeschlossenheit des Landes, die Bedingungen zu einer intensiveren Volksvermehrung, zur Ansammlung von Reichtum, zur Steigerung von Intelligenz und Geschicklichkeit, zur Ausbildung fester sozialer Ordnungen und idealer Lebensinhalte besonders geeignet waren.

Es gibt einige solcher Zentralpunkte in der sogenannten Alten Welt und einige in der Neuen Welt: die Flußtäler des Nil, des Euphrat und Tigris, das Gebiet des Ganges, das Gebiet der großen ostasiatischen Ströme Hoangho und Yangtsekiang und jene in klimatischer Beziehung vielleicht herrlichsten Gegenden der Welt: die japanische Inselgruppe. Dazu die einheimischen Kulturen des alten Amerika, auf den Hochebenen von Mexiko und Peru. Kein Völker- und Geschichtskundiger wird heute bezweifeln, daß die Kulturformen, welche in diesen Teilen der Erdoberfläche ausgebildet worden sind, autochthone Gebilde sind, die unabhängig von fremden Einflüssen und Übertragungen der ursprünglichen Begabung dieser Völker in ihrem Zusammenwirken mit der Gunst der äußeren Umstände erwachsen sind.

Das eigentlich Chronologische, d. h. die absolute Zeitbestimmung dieser Kulturen, ist für unsere Betrachtung nebensächlich. Die Gelehrten sind heute noch nicht ganz einig darüber und es besteht bei dem Mangel geeigneter Urkunden auch wenig Aussicht, daß sie es je werden. Nur bei einer einzigen dieser alten Kulturen sind wir, dank ihrer eigenen monumentalen Geschichtschreibung, ihrer fast ununterbrochenen Königslisten, und mit Heranziehung einiger durch Rechnung festzustellender astronomischer Daten imstande, ihre Chronologie sozusagen urkundlich bis in das 4. Jahrtausend v. Chr. hinaufzuverfolgen. Mit ungeheuren Zahlen wirft freilich auch die einheimische chinesische und indische Geschichtschreibung herum; aber diese chinesische Chronologie, die nicht durch Monumente beglaubigt ist, ist den Gelehrten einigermaßen verdächtig geworden, und die Phantastik, mit welcher sich die Inder gewissen Zahlenspielereien ergeben, liegt offen zutage. Und daß man den Beginn der indischen Kultur im Gangeslande mit ihren eigentümlichen Lebens- und Religionsformen kaum viel früher als zu Beginn des 1. Jahrtausends v. Chr. ansetzen dürfe, wird heute wohl allgemein anerkannt. Daß endlich jene amerikanischen Kulturen, obwohl sie dem inneren Wesen nach mit den indischen und ägyptischen vielfach Ähnlichkeiten aufweisen, zeitlich gesprochen, erheblich jünger sind, ist schon durch die tellurische Geschichte dieses Weltteils bedingt, der, wie er geologisch jünger ist, so jedenfalls auch später bevölkert wurde, und es ergibt sich auch wohl aus der inneren Beschaffenheit dieser Kulturen zu dem Zeitpunkte, als die Europäer im 16. Jahrhundert mit ihnen Bekanntschaft machten. Ganz unabhängig voneinander entstanden, und gerade darum für ein vergleichendes Studium der Anfänge menschlicher Kultur von unersetzlichem Werte, erscheinen diese Kulturen in ganz verschiedener Weise in den Gang der weltgeschichtlichen Entwicklung eingereiht. Völlig jenseits des großen Stromes der Kultur stehen jene amerikanischen Völker. Als sie mit den Spaniern in Berührung traten, hatte Europa längst eine weit überlegene Kultur ausgebildet. Auch wenn die Konquistadoren nicht mit so brutaler Gewalt über diese „Heiden“ hergefallen wären, um ihnen ihr Gold abzunehmen und die Herrschaft spanischer Mönche dafür zu bringen, würden die Spanier von ihnen nichts haben

lernen können. Ihre Kultur ist von der spanischen einfach erwürgt worden und es ist wohl der beste Beweis für die relative Schwäche dieser Völker und für das geringe Maß ihrer Widerstandskraft, daß sie den im Grunde so geringfügigen Machtmitteln, welche Spanien auf die Eroberung zu verwenden hatte, so rasch und so vollständig erlegen sind. Aus diesem Grunde kann man ihre Kunst auch nicht in den großen Zusammenhang der Stilentwicklung einreihen, der aus Ägypten und Mesopotamien über Kleinasien nach Griechenland, Italien und dem übrigen Europa geht, sondern kann sie nur als Abschluß der Kunstentwicklung der Ur- und Naturvölker betrachten. Aber gerade die Abgeschlossenheit dieser amerikanischen Kulturvölker begründet für die Stilgeschichte ihre Bedeutung. Sie widerlegen aufs Schlagendste den immer wieder auftauchenden, auch in der Religionsgeschichte eine so große Rolle spielenden Irrtum, als gebe es in der Geschichte der Menschheit nur eine einzige und einheitliche Entwicklung, in dem Sinne, als ob alle menschlichen Errungenschaften nur einmal an einer bestimmten Stelle der Erdoberfläche gefunden und dann von da aus immer nur weiterverbreitet und nachgeahmt worden wären; eine Lehre, nach der z. B. die Spirale, die ja auch in der altchinesischen Dekoration eine so große Rolle spielt, ein für allemal in Ägypten und nur hier, der Mäander ein für allemal in Griechenland und nur hier erfunden worden wäre. Es gibt keine bessere Widerlegung dieser Entlehnungstheorie, als einen Blick auf die Kunst der amerikanischen Kulturvölker in Mexiko, Yukatan, Peru. Der Mäander z. B., dieses als spezifisch griechisch bezeichnete Ornament, kommt in den einfachsten wie in den verzwicktesten Gestaltungen an den amerikanischen Gebäuden, Gefäßen und Gewändern vor. Ja, der ganze Formenschatz, der uns als Eigentum der europäischen Völker bis zur Höhe der Bronzezeit entgegentritt — alle jene Parallellinien, Zickzacklinien, Schachbrettmuster, Kreise und Wellenlinien, die Reihung laufender, sich überstürzender Wellen, die einfachen und laufenden Spiralen, die Bänder und Flechten — findet sich auch in der amerikanischen Ornamentik. Kreuze finden sich so häufig in der Wandplastik Yukatans, daß die Spanier darin Anzeichen alten Christentums erkennen wollten. Man erinnere sich ferner daran, daß die oben abgeflachten Stufen-

pyramiden den Gesamteindruck ihrer Baukunst beherrschten und zwar in einer Weise, die sich nicht nur durch den Mangel streng geometrischer Gestalt ebenso von den ägyptischen Pyramiden entfernt, wie sie sich den mesopotamischen annähert, sondern insbesondere auch durch ihren Zweck, da sie fast ausnahmslos als Träger von Gebäuden erscheinen, die dadurch eine weithin sichtbare Höhe bekommen sollen. Auch in konstruktivem Sinne finden wir hier dieselben Versuche und Anfänge wie in der Alten Welt: steinerne, durch Überkragung gebildete Decken für kleinere Räume und in der Mitte größerer Säle da und dort eckige oder runde Pfeiler als Deckbalkenträger, die hier und da sogar karyatiden- oder atlantenartig in ganzer Menschengestalt auftreten.

Ganz anders ist die weltgeschichtliche Stellung der ostasiatischen Kulturen. Jahrtausende haben sie am östlichen Rande der Alten Welt ein abgeschlossenes Dasein geführt und die in ihnen liegenden Keime zur vollständigen Entwicklung gebracht. Auch sie stehen jenseits des großen Kulturstromes; aber als sie mit der christlich-europäischen Zivilisation in Berührung traten, als mit dem Schlusse des 15. Jahrhunderts nicht nur die Fahrt über den Atlantik, sondern auch die Umschiffung Afrikas gewagt wurde, da ist die eigene Zivilisation Indiens und Chinas zu sehr entwickelt und insbesondere auch der Volksreichtum zu groß geworden, als daß sich der Vorgang der spanischen Konquista in Amerika hätte wiederholen können. China ist stark genug gewesen, um sich Jahrhunderte hindurch vor dem Eindringen der Barbaren in ziemlich hohem Grade zu schützen; Indien hat seine politische Selbständigkeit zwar nicht vor der englischen Kolonialpolitik retten können, aber mit dem einheimischen Volkstum ist auch die alte einheimische Kultur lebendig geblieben und hat, wenn nicht alles täuscht, von der Berührung mit der europäischen manche neuen Impulse empfangen.

Für eine weltgeschichtliche Betrachtung des Stiles ist ebenso der außerordentliche Gegensatz interessant, in welchem diese asiatischen Kunstformen zu allen europäischen und auch zu den vorderasiatischen stehen, wie der nicht minder scharf ausgeprägte Gegensatz zwischen chinesischer, japanischer und indischer Kunst.

Man sieht hier den Gegensatz ganz verschiedener ethnologischer Begabung gewissermaßen auf seinen reinsten Ausdruck gebracht. Während China und Japan, trotz mancherlei Differenzen ihrer Formensprache im einzelnen, doch im ganzen die nämlichen stilistischen Grundeigentümlichkeiten zeigen und namentlich Japan, wie wir heute wissen, im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung sich mehr als einmal an der chinesischen Kunst orientiert hat, wie es auch die ersten Anregungen zu selbständiger Kunstübung von dort empfangen hat, ist in Indien verhältnismäßig erst spät eine selbständige Monumentalkunst entwickelt worden, die dann allerdings an Reichtum und Kühnheit der tektonischen Gedanken, sowie an üppiger Pracht der Dekoration alles, was sonst in Asien, auch in Vorderasien, geleistet worden ist, weit übertrifft — freilich auch um ein Jahrtausend jünger ist als die persische und assyrische Kunst.

Gerade den monumentalen Charakter läßt uns die ostasiatische Kunst an ihren Schöpfungen vermissen. Ihre Architektur ist dem innersten Wesen nach Holzarchitektur geblieben; ja sie zeigt uns vielleicht deren reichsten und künstlerisch durchgebildetsten Typus. Der Mangel an monumentalem Charakter tritt nicht nur in der Leichtigkeit des ganzen Holz- und Ziegelmaterials hervor, das nur gelegentlich in mächtigen Terrassen- und Treppenbauten monumentalen Quadern Platz macht, sondern zeigt sich auch in dem kleinen Maßstab der ganzen Formensprache, die selbst in Tempeln und Kaiserpalästen räumliche Größe nur durch die Vervielfältigung und Nebeneinanderstellung kleinerer Einzelbauten in gemeinsamer Umfriedung erreicht.

Diese ostasiatische Architektur zeigt dasjenige, was Semper die Urelemente der Baukunst überhaupt genannt hatte: Altar oder Herd, Dach, Stütze, Unterbau, in seiner reinsten und primitivsten Gestalt. Insbesondere die Entwicklung des Daches bleibt für den ästhetischen Eindruck der ostasiatischen Bauten wesentlich; das Dach ist weit über die Mauerflächen hinausragend, konkav geschweift, ausnahmslos mit Hohlziegeln gedeckt und trägt auf den Firsten und an den Firstenden Schlangen, Drachen und andere Tiergestalten neben reich durchbrochenem und geziertem Balkenwerk. Dieses Dach krönt Tempel, Hütten, Paläste,

Türme und Tore und fehlt in schlichtester balkenloser Gestalt sogar auf einfachen Umfriedungsmauern nicht. Zu den größten Eigenheiten der chinesisch-japanischen Baukunst gehört aber, daß dieses Dach, um seine Wirkung zu erhöhen, nicht selten in der Höhenrichtung verdoppelt, ja verdreifacht wird, so daß die Gebäude verschiedene Dachstockwerke übereinander zeigen. Die bekannten, Stadt und Land beherrschenden chinesischen Türme erheben sich in neun bis fünfzehn Stockwerken, deren jedes durch den vorspringenden Teil eines Daches begrenzt wird, und manchmal verschwinden die senkrechten Linien dieser Stockwerke in solchem Maße hinter den Dachansätzen, daß eher Dächer, an deren Rande Glocken hängen, als wirkliche Geschosse übereinander getürmt zu sein scheinen. Ob irgend ein historischer Zusammenhang zwischen diesem chinesischen Formgebilde und den Pagodenpyramiden Indiens besteht, ist heute noch unbekannt; sachlich unterscheiden sie sich dadurch, daß diese Pagoden T e m p e l sind, deren Inneres durch eine kuppelartige Bildung überwölbt wird — halbbarbarische Ansätze zu dem, was die großen Kuppelbildungen der Renaissance erreicht haben, während die chinesischen Türme lediglich den Zweck des Denkmals zu haben scheinen; eine innere Raumentwicklung findet sich in ihnen nicht. Aber immerhin sind sie sehr merkwürdig, denn sie verraten uns auch bei diesem nüchternen und phantasielosen Volke das Wirken eines Moments, das uns die ganze Baugeschichte der Menschheit in wechselnden Formen zeigt: den Zug nach der Höhe, den Drang der Auszeichnung bestimmter Plätze, des Weithin-Sichtbarmachens.

Maßgebend für den Gesamteindruck aller chinesischen Gebäude, der höchsten wie der niedrigsten, bleibt daneben das überaus reiche, oft grelle Farbenkleid, das, abgesehen von dem massiven, steinernen Unterbau, die ganzen Gebäude einhüllt. Mit farbigem Stuckbewurf sind die Backsteinwände bekleidet; mit bunten Farben sind die Holzteile der Bauten bemalt; manchmal obendrein lackiert; die Anwendung gelb und grün glasierter Dachziegel aber scheint ein Vorrecht der Tempelbauten und kaiserlichen Anlagen gewesen zu sein.

Nicht minder charakteristisch ist das gänzliche Fehlen einer strukturellen Bedeutung der Wand oder Mauer. Der Dachstuhl

wird von einem Stützengerüst getragen; und die Mauer dazwischen trägt nur ihre eigene Last. Sie ist überall nur eine „spanische Wand“, wenn auch in Ziegeln ausgeführt, ein Tapetengerüst, das durchaus nicht stützendes und tragendes Glied sein soll, sondern vielmehr überall als etwas Bewegliches, seitwärts Eingespanntes, von der Last des Daches vollkommen Unabhängiges charakterisiert wird.

Ganz verschieden davon ist der Charakter der chinesischen Zweckarchitektur: ihrer Festungs- und Brückenarchitektur, die eine sichere Beherrschung des Steinbaus und eine ausgebildete Wölbekunst zeigen, von der man aber für den Schönbau nirgends Gebrauch gemacht zu haben scheint.

Auf der Grundlage einer solchen Architektur, die man eigentlich nur eine Garten- und Zeltarchitektur nennen kann, vermochte natürlich auch keine monumentale Plastik und Malerei sich auszubilden. Beide sind in Ostasien überwiegend Kleinkunst, und zwar nachahmende Kleinkunst, an der man die treue Beobachtung vieler Einzelheiten des tierischen und menschlichen Körpers, sowie des Pflanzenlebens, anerkennen muss. Die chinesische Plastik und Malerei erscheint völlig abgelöst vom Gesetz der Frontalität, namentlich die Maler haben den menschlichen Körper von allen Seiten, in allen erdenklichen Stellungen und allen möglichen Verkürzungen wiedergegeben. Die besseren Künstler haben den bekleideten Körper in allen Wendungen ziemlich richtig zu sehen, Köpfe und Hände ausdrucksvoll darzustellen vermocht. Man hatte ein Auge für die Großartigkeit einer Berglandschaft, eines über Wolken ragenden Felskegels, schäumender Wasser in enger Talschlucht; aber alle diese Dinge werden nur angedeutet, nicht wiedergegeben; es fehlt der Luftton: die landschaftlich hintereinander liegenden Gründe werden durch verschnörkelte Wolken oder leere Nebelschichten voneinander getrennt. Nirgends hat sich die chinesiche Malerei zu genauerer Kenntnis und Übung der Perspektive, nirgends zu eigentlich malerischen Wirkungen erhoben. Sie trägt einen durchaus graphischen Charakter. Bei durchscheinendem, meist hellem Grunde überall die gleiche dünne, flache Klarheit, die absichtliche Verschmähung der Schatten, die als Schmutzflecke verpönt werden, und die Unkenntnis des Helldunkels, mit der

die mangelnde Rundung in der Modellierung der einzelnen Gestalten zusammenhängt. Mit dieser Unzulänglichkeit in der Schilderung des ganzen Zusammenhangs der Natur in Licht und Formen und landschaftlichen Linien ist eine außerordentliche Geschicklichkeit und Vorliebe verbunden, einzelne Gegenstände oder kleine Gruppen aus der landschaftlichen Natur herauszuholen und selbständig zu machen: einzelne Bäume in ihrer Frühlingspracht oder winterlichen Schneelast; Blütenzweige mit Vögeln und Schmetterlingen; Bambusröhricht, in dem Vögel flattern; Brücken, die über Wasserfälle führen. Gerade der flächenhafte Zug der chinesischen Malerei und ihre feine Durchbildung im Detail hat sie aber dazu befähigt, ohne weiteres in so großem Umfange zur Flächendekoration auf Gefäßen, Porzellan und auf Holz unter dem wunderbaren chinesischen Lack verwendet zu werden und den Erzeugern zu gestatten, die rein flächenhafte Stilisierung meisterhaft und ohne Pedanterie durchzuführen.

Auch in diesen Darstellungen überwiegt der nachahmende Charakter; die chinesische Phantasie hat sich in jenen zusammengesetzten Fabeltieren vollständig ausgegeben, welche in allen erdenklichen Formen als Dekorationsstücke vorkommen: für Bronze, auf Porzellan und in Porzellan. Sonst finden wir auf Porzellan und Holz die Verzierung mit Blumen, Vögeln und Schmetterlingen, Götter- und Menschengestalten, Szenen aus dem täglichen Leben, aus Legenden, Novellen, Gedichten, geschichtliche Vorgänge und ganze Landschaften.

Völlig für sich abgeschlossen, wie diese ostasiatische Kunst für uns Europäer zunächst erscheinen mag — und in ihren G r u n d z ü g e n auch wirklich durchaus autochthon — ist sie doch nicht in so völliger Isolierung entstanden wie die Kunst der amerikanischen Kulturvölker, der Azteken und der Peruaner. Der mannigfachen Beziehungen, die zwischen China und Japan hin und her gingen und aus den beiden Ländern sozusagen nur ein einziges Kultur- und Kunstgebiet mit vielen durchgreifenden Ähnlichkeiten der allgemeinen Formensprache gemacht haben, wurde schon gedacht. In neuerer Zeit aber ist man auch aufmerksam geworden auf gewisse hellenistische und vorderasiatische Einflüsse, insbesondere auf die tiefgehende Einwirkung, welche der indische Buddhismus auf die chinesisch-japanische Kunst geübt

hat. In bezug auf jene hellenischen Einflüsse ist freilich noch vieles dunkel. Die Einwirkung der buddhistischen Kunst ist eine offenkundige Tatsache, welche enge mit der starken geistigen Herrschaft zusammenhängt, die der Buddhismus im 6., 7. und 8. Jahrhundert unserer Zeitrechnung auf China ausgeübt hat. Dennoch darf man diese Einwirkungen auch nicht überschätzen. Wie der Buddhismus als herrschende Geistesmacht im Leben Chinas nur eine Episode ist, die durch eine gewaltige Reaktion des altchinesischen Geistes im 9. Jahrhundert weggefegt wurde, so hat zwar diese buddhistische Kunst die Formensprache der chinesischen mannigfach bereichert, aber die spezifisch chinesische Ausdrucksweise doch nicht wesentlich umgestaltet; denn die chinesischen Künstler wußten alle fremden Elemente ihrem nationalen Geschmack immer wieder anzupassen, wenn sie ihnen auch zu reineren Verhältnissen und reicheren Formen verhalfen.

Eine Einwirkung chinesisch-japanischer Kunst auf die europäische weiß die Kunstgeschichte bis jetzt nur im bescheidensten Maße aufzuzeigen. Die große Verschiedenheit der Lebensverhältnisse ließ, auch als man genauere Bekanntschaft mit China und Japan machte, nur die Kleinkunst einen gewissen Einfluß ausüben, und zwar in der Zeit der Erfindung des Porzellans. Das europäische Porzellan begann als eine Nachahmung oder eine Neuentdeckung des chinesischen Porzellans. Es war daher natürlich, daß sein erster Kunststil chinesisch war: eine Nachahmung der chinesischen Formen und Dekorationen. In dieser Art hat Meißen schon in den beiden ersten Jahrzehnten vortreffliche Arbeiten geliefert. Aber es war doch nur eine ganz vorübergehende Phase; sehr bald beschritten der Maler Herold und der Modelleur Kendler die Wege, auf denen sie die Begründer des Rokokoporzellans wurden. Man verließ die chinesischen Formen und die chinesische Dekoration, die sich höchstens in den runden gedrungenen Teetöpfen mit den dazugehörigen Tassen und Unterschalen erhielt. Ebenso erhielt sich in der blauweißen Dekoration die Nachbildung chinesischer Landschaften, Brücken und Türme ziemlich lange, und da und dort findet man in Fürstenschlössern der Rokokozeit ein chinesisches Kabinett oder einen chinesischen Pavillon. Aber alle diese Dinge haben sich nicht über das Bereich der Mode erhoben; stilbildend hat die ostasiatische Kunst

in Europa damals nicht gewirkt. In der neuesten Zeit, da einerseits eine gewisse Übersättigung an den historischen Kunststilen des Abendlandes eingetreten, anderseits die Kenntnis Ostasiens, namentlich auch seiner Malerei und seines Buchschmuckes viel genauer geworden ist, findet man neue Anlehnungen, ja es wird sogar gelegentlich die Kunst Chinas und Japans als der Messias der eigenen Kunst gepriesen; es wird gesagt, daß man nichts Besseres zu tun habe, als bei den Japanern des 19. Jahrhunderts, einem Hiroshige und Hokusai, in die Schule zu gehen und unseren eigenen Kunststil direkt an den ihrigen anzuknüpfen. In Wahrheit dürfte die Sache wohl so stehen, daß Hokusai in seinen Landschaften, angeregt durch die europäische Weise zu sehen, die alte japanische Landschaftsmalerei mit frischerem Leben ausgerüstet hat — Vorwürfe, meist ebenso bescheiden wie die Tönung und der Farbenaufwand. Es handelt sich darum, mit Wenigem den Eindruck von Raum zu schaffen, und zwar meist durch Gegenüberstellung eines sorgfältig und groß behandelten Vordergrundes mit einer feinen, andeutungsweise behandelten Form. Solche Dinge können auch für uns ihren Reiz haben; unsere Kunst werden sie jedoch sicherlich nicht umgestalten.

Auch der moderne Impressionismus sucht da und dort an Ostasien anzuknüpfen durch Verzicht auf die genaue Wiedergabe der Dinge. Nicht der Gegenstand selbst, sondern die Wiedergabe der Jahreszeit, des Tones, des Eindrucks, erscheint als Ziel der Malerei: wenig Form, mehr Stimmung, einfachste Szenerie, so daß eine verständnisvolle Einbildungskraft im Gegebenen die Anregung zum Fortbilden des malerischen Gedankens findet.

Bei allen diesen Dingen darf man nicht vergessen, daß die ganze ostasiatische Malerei durchaus Flächenkunst ist, die sich eigentlich prinzipiell nur in zwei Dimensionen bewegt und das Streben nach der Tiefe, das stereometrische Sehen, die volle Illusion der Körperlichkeit, welche das höchste Ziel der europäischen Malerei ist, gar nicht anstrebt, sondern grundsätzlich ablehnt. Während unsere Malerei seit van Eyck darauf ausgeht (und schon bei den Griechen darauf ausging), auf der Fläche mittels Schatten und Helldunkels den Schein der Körperlichkeit zu erwecken, ist diese ostasiatische Kunst vielmehr darauf bedacht, auch das Körper-

hafte so darzustellen, wie es sich auf der Fläche, auf einem Schirm, projiziert. Und wenn die Annahme dieses Prinzips durch die große europäische Kunst nur einen Rückschritt bedeuten könnte, so ist dagegen vollkommen zuzugeben, daß die Verwendung dieser ostasiatischen Kunst als Flächenkunst für Dekorationszwecke da, wo es sich darum handelt, eine Fläche zu verzieren und zu beleben, ohne sie als solche aufzuheben, also insbesondere in der Keramik, in der Textilkunst, in der Tapisserie, sehr wertvolle Früchte zeitigen kann, zum Teil schon gezeitigt hat, und daß man sich ihrer eigentümlichen Sprache, in welcher so viel richtige und genaue Beobachtung und so viel feine Auswahl dessen, was für bestimmte Zwecke künstlerisch geeignet ist, einander die Wagschale halten, zur Neubelebung mancher konventioneller Ausdrucksmittel sehr gut bedienen kann.

Anderseits sehen wir das Schauspiel, daß die jungen Japaner scharenweise nach Paris kommen, um sich dort in den Geheimnissen europäischer Anatomie, Perspektive und des Clairobscur unterrichten zu lassen. Was dabei herauskommen wird, darüber ist heute noch kein Urteil möglich. Und es war nur eine Wirkung dieser Erkenntnis, wenn nach dem Vorbilde von französischen und englischen auch ein österreichischer Künstler, Orlik, nicht nur nach Japan hinüberreiste und die Dinge von außen ansah, sondern die japanische Sprache lernte, um drüben Zugang in die Ateliers und Werkstätten zu finden und die Leute nicht nur arbeiten zu sehen, sondern selbst mitzuarbeiten und so eine ganz genaue Kenntnis der Technik zu erlangen.

Es kann sein, daß die japanische Eigenart dadurch zugrunde geht; aber wie sich Japan zunächst überhaupt Europa in die Schule gegeben hat, so wird es auch in der Kunst nicht umhin können, diese europäische Lektion zu lernen und zu sehen, ob es sie verdauen kann. Jedenfalls zeigen auch diese Bewegungen auf dem Kunstgebiete die große, weltgeschichtliche Tatsache, mit welcher das 19. Jahrhundert abschloß: den Beginn einer neuen Weltkultur, in welche nun auch die jahrtausendalten Mächte des fernen Ostens nicht als Kuriositäten, sondern als lebendige Kräfte, empfangend und gebend, eintreten.

Wie die chinesisch-japanische Kunst, so müssen wir auch die indische als eine autochthone ansprechen, obwohl hier die Be-

rührung mit den westlichen Kulturen verhältnismäßig leichter war. Denn wenn zweifellos das großpersische Reich in der Zeit seiner weitesten Ausdehnung bis an das Indusgebiet heranreichte, so fand zweifellos durch den großen Eroberungszug des makedonischen Alexander auch ein gewisses Vordringen hellenischer Kultur nach Mittelasien statt, und aus solchen Berührungen erklärt sich auch hier die Übertragung einzelner Formelemente (der Kugelschnur, des Geißblattes, ferner das wie ein umgekehrter Blütenkelch wirkende glockenförmige Säulenkapitell, die balkentragenden Tiere über den Kapitellen, die überall dekorativ verwerteten Flügeltiere und Mischwesen und selbst das sogenannte Palmetten- und Lotosornament) in die Stilisierung der westlichen Kunst, allenfalls auch des Kelchkapitells nach Indien. Aber im wesentlichen hat sich auch die Kunst Indiens aus sich selbst heraus entwickelt, und wenn wir in ihrer Architektur Motive finden, die mit einer um mehr als tausend Jahre jüngeren Kunst anderer arischer Völker verwandt erscheinen, so ist das nichts anderes als ein Zeugnis für jene innere geistige Verwandtschaft der Ost- und Westarier, welche auch in so vielen Zügen der späteren indischen Religion, namentlich des Buddhismus, in der ganzen Kindheitsgeschichte des Buddha, in der Lehre von seiner unbefleckten Empfängnis, im Mönchswesen, im Kultus und in der hierarchischen Organisation uns entgegentritt.

Man hat neuerdings die von englischer Seite, namentlich von Cunningham, vertretene Ansicht ganz aufgegeben, als sei die ganze buddhistische Kunst Indiens in eine persisch-indische und eine griechisch-indische Kunst einzuteilen, so daß für eine nationalindische Kunst eigentlich gar nichts mehr übrig bliebe. Was zunächst die sogenannte persisch-indische Kunst betrifft, so stehen in ihren Zierteilen von Anfang an offenbar heimische Tier- und Pflanzenformen neben den eingeführten, vor allen Dingen aber ist der Gesamteindruck der indischen Baukunst und Bildnerei weit davon entfernt, sich an persische Vorbilder anzulehnen. Wir würden diesen Sachverhalt mit völliger Klarheit erkennen, wenn Reste der ältesten indischen Kunst erhalten wären. Allein diese ist völlig untergegangen. Sie wird wohl in den alten brahmanischen Heldengedichten geschildert; aber da gar keine Reste von ihr vorhanden sind, so wird man nicht fehl-

gehen, wenn man annimmt, daß ihre Bau- und Bildstoffe sehr vergänglich waren, nur aus Holz und mit farbigem Stuck belegt.

Auch im alten Indien scheint sich zuerst eine Profanarchitektur, nämlich Königspaläste und Stadtanlagen, entwickelt zu haben, die im wesentlichen aus Holz bestand und den Stein nur zu Nützlichkeitszwecken, insbesondere zur Verteidigung von Anlagen, verwendete. Aus den indischen Heldengedichten und in den sogenannten Gesetzen des Manu sind solche Beschreibungen von Königspalästen erhalten, aus denen man ersieht, daß es für die Erbauung von Königsschlössern schon bestimmte Grundsätze gab, die vielfach denen ähnlich sind, nach welchen, den Beschreibungen Herodots zufolge, die assyrischen Herrschersitze eingerichtet waren. Diese indische Profanarchitektur der alten Zeit war aber zweifellos eine Holzarchitektur — für welche Indien bequemes und treffliches Material darbot — die nur durch Inkrustation mit edlen Metallen und eine reich ausgebildete Textilkunst den Anstrich der Pracht empfing.

Wieso es gekommen ist, daß Indien erst mit dem Auftreten des Buddhismus zu eigentlich monumentaler Architektur, d. h. zum Steinbau, übergegangen ist, läßt sich schwer entscheiden. Adamy hat gesagt, erst zu der Zeit, als die Kunst in den Dienst der Religion trat, habe man zu Stoffen gegriffen, die nicht so rasch dem Untergang anheimzufallen vermochten. Und sicherlich bot die Entwicklung des Buddhismus Veranlassungen mancherlei Art für das Auftreten einer religiösen Kunst. Man verteilte nach Buddhas Tode seine Überreste an acht Städte, in denen Heiligtümer zu ihrer Aufbewahrung errichtet wurden; man baute für die Jünger Buddhas, die sogenannten Bikschuhs, Bettelmönche, Herbergen, Klöster für die Wintermonate, Plätze zu gemeinsamem Leben, in denen sie sich berieten, sich belehrten und Heiligtümer zur Erinnerung an den Stifter ihrer Religion aufstellten. Es wuchs das Bedürfnis, ihn, den vollkommensten aller Sterblichen, auch in sichtbarer Gestalt für die Gläubigen hinzustellen; und einmal so weit, verlangte das durch die Pracht der umgebenden Natur verwöhnte Auge des Inders nach einer Umgebung für die Stätte seines Heiligen, die den Gefühlen der Begeisterung für ihn entsprach. Aber hier bleibt freilich manches im Dunkel. Der Buddhismus fand bei seinem Auftreten die

hochentwickelte, ja in philosophische Spekulation der tiefsinnigsten Art übergeleitete Religion der Brahmanen bereits vor, und wenn es an religiösen Monumentalbauten aus dieser Zeit der indischen Geistesentwicklung durchaus gebricht, so ist man geneigt, daraus den Schluß zu ziehen, daß in dieser Religion einerseits das Natursymbolische, anderseits das Gedankliche zu sehr überwog, als daß daraus Impulse für das Entstehen einer religiösen Baukunst hätten gewonnen werden können.

Daß es den Gebäuden an Pracht, an reicher Dekoration durch Gold, durch Stoffe usw. nicht gefehlt habe, geht aus allen Berichten hervor; aber über ihre Formensprache wissen wir direkt gar nichts, da eben diese leichten Bauten dem feuchten, heißen Klima Indiens nicht Jahrtausende standzuhalten vermochten.

Die Geschichte der indischen Kunstdenkmäler beginnt daher erst um 250 v. Chr. mit dem Übergang der indischen Kunst zum Steinbau, und die indische Steinkunst entsprang offenbar der religiösen Begeisterung des Asoka, der den zahlreichen Kunstbauten, die er zu Ehren Buddhas errichtete, ein ewiges Leben einhauchen wollte. Daß man in dieser Kunst, ungeachtet einzelner Entlehnungen, einen Stil für sich zu erkennen habe, wurde schon betont; wenn nichts anderes, so würde schon die Form ihrer Höhlen- oder Grottenbauten es verraten, die einen uralten Notbehelf vieler Ur- und Naturvölker, die Höhlenwohnung, im Sinne monumentaler Großkunst zu erweitern, auszugestalten und aufs reichste zu verzieren gewußt haben.

Und auch hier sei wieder auf eine jener merkwürdigen Konsonanzen der Stilentwicklung hingewiesen, deren früher schon gedacht wurde: die überraschende Ähnlichkeit solcher in den Felsen hineingehauenen Andachtssäle, mit den altchristlichen Basiliken, als deren Vorläufer sie doch keineswegs angesehen werden können. Die gleichen Bedürfnisse erzeugen eben auch hier die gleichen Anlagen: längliche, im Halbrund geschlossene Säle, groß genug, um Deckenstützen zu verlangen, die, wie im griechischen Tempel, schmale Nebenschiffe von dem großen Mittelschiffe abschneiden, die aber auch schon um das Halbrund der Schlußwand herumgeführt werden.

Ganz selbständig entwickelt sich seit dem 8. Jahrhundert

unserer Zeitrechnung aus diesen Anfängen die sogenannte „neubrahmanische Kunst“, die Baukunst jener gewaltigen Tempelanlagen, die man Pagoden nennt: über der Cella, auf viereckiger Grundlage, ein mächtiger, innen hohler Turm, der bald die Gestalt der hohen, vieleckigen Stufenpyramide annimmt, bald in leichter Bogenlinie keil- oder kegelförmig zuläuft. Alle diese indischen Kuppel- und Gewölbebildungen entstehen nur aus wagrechten, allmählich nach innen vorspringenden Steinschichten und als eine natürliche Folge dieses Verfahrens erscheint das Vorherrschen der wagrechten Linien in der äußeren Gliederung der indischen Türme und Kuppeln.

Hier zeigt sich abermals das ganz selbständige Auftreten eines Motivs, das in der Architektur Europas eine große Rolle gespielt hat und das ebensowenig von Indien nach Europa wie von Europa nach Indien getragen worden ist. Die Bedeutung, welche die über einer Vierung errichtete Kuppel in der abendländischen Kirchenbaukunst gewonnen hat, ist bekannt; aber ihre Genesis liegt weit vor jenen indischen Werken im römischen Gewölbebau. Sehr merkwürdig ist es nur, wie sich in Indien in der Stufenpagode mit innerer Wölbung die im Abendlande auseinandertretenden Motive des Turmes und der Kuppel vereinigen: es sind Pyramiden mit Hohlraum, auf eine Tempelcella gesetzt — ein ganz eigenartiger, in dieser Form nirgends wiederkehrender Gedanke, denn die Pyramiden Ägyptens sind einfach ins Kolossale ausgewachsene Grabhügel und die Terrassenbauten Mesopotamiens sind nur Substruktionen.

3. Vorderasien und Ägypten

Mit der Betrachtung der beiden anderen großen Stätten autochthoner Kunst, Ägypten und Mesopotamien, treten wir in den eigentlichen weltgeschichtlichen Zusammenhang. China, Japan und Indien haben sich doch im Grunde für sich entwickelt und vermochten auf den Gang der Dinge keinen Einfluß zu nehmen. An die Kunst aber, welche sich im Niltal und im Tieflande Mesopotamiens entwickelt hat, knüpfen jene weltgeschichtlich und stilgeschichtlich so überaus bedeutsamen Erscheinungen an, aus denen die griechische Kunst hervorgegangen ist, und mit dieser ist ein Urelement aller

späteren Stilbildung gegeben. Sicherlich ist die Kunstübung dieser beiden uralten Kulturstätten unabhängig voneinander entstanden, und viele verwandte Züge darf man auch hier einfach auf die Verwandtschaft des Volkstums und auf die große Ähnlichkeit der klimatischen Verhältnisse in den großen Flußtälern und ihren fruchtbaren Tiefländern schreiben. Beiden gemeinsam ist der Zug ins Kolossale — bei den Ägyptern vorwiegend in Tempel- und Grabbauten, bei den Mesopotamiern mehr in Palastanlagen sich äußernd — während zugleich die Verschiedenheit der von der Natur gebotenen Materialien eine wesentlich verschiedene Gestalt der Ausführung bedingt: in Ägypten das in unbeschreiblicher Fülle vorhandene Steinmaterial, die erste Ausbildung eines reichgegliederten und insbesondere der Säule sich bedienenden Steinbaus, den die Kunst der Menschheit kennt; in Mesopotamien bildeten dagegen gestampfter Lehm, Luftziegel, an hervorragenden Stellen Brennziegel, das Material.

Hier bildete sich ein System der Inkrustation dieser Lehm- und Ziegelwände in größter Ausdehnung aus: an den unteren Teilen mit Kalkstein oder Alabastertafeln oder — wo auch diese nur schwer zu beschaffen waren, wie im eigentlichen Babylon, wegen der Entfernung des Gebirges — durch Bekleidung mit emaillierten Ziegeln, die sich zu bildlichen Darstellungen oder großen Inschriften zusammenfügten oder aus Stuckbewurf mit farbiger Bemalung. An den Wänden dieser mesopotamischen Königspaläste wie der ägyptischen Tempel tritt uns in gewaltiger Flächenausdehnung eine ganz eigenartige Erscheinung entgegen, die sich nirgends in der Geschichte in gleicher Weise wiederholt: eine nationale Figurenplastik oder Wandmalerei, welche die Geschichte der Könige, die Kriegstaten der Völker, die Opfer vor den Göttern und neben diesem Heroentum, namentlich in Ägypten, auch das Leben und Treiben der Landleute, Jäger und Fischer oder Vorgänge aus dem Leben und Treiben der Künstler selbst schildern. In merkwürdiger Mischung zeigt die Formensprache dieser Darstellungen einerseits eine große Schärfe der Beobachtung und Treue der Wiedergabe, so daß sie wie eine Bilderchronik zur Geschichte dieser Völker wirken; anderseits einen weitgehenden Mangel an Kenntnis der Verkürzung und der Perspektive und eine konventionell geregelte Ausdrucksweise,

die nirgends auf den vollen Schein, sondern nur auf Verständlichkeit ausgeht und sich mit symbolischen Andeutungen begnügt.

Reich und großartig, wie dieser Wand- und Flächenschmuck der ägyptischen und assyrischen Bauten ist, trägt er doch einen völlig anderen Charakter als die Dekoration der neubrahmanischen Kunst. An die Stelle der Bilderchronik und der Hieroglypheninschriften ist in Indien eine Überfülle reiner Dekoration getreten, die bald der indischen Goldschmiedkunst entlehnt ist und an Filigran erinnert, bald aus Pflanzenornamenten besteht, die in Linienspiele übergehen, bald eine üppige Tier- und Menschenplastik entfaltet, die ja vielleicht auch ihre Bedeutung haben wird, aber jedenfalls dann durchaus symbolisch zu verstehen ist und nicht historisch-realistisch, wie der größte Teil der ägyptisch-assyrischen Darstellungen. Auch die Säulen und Pfeiler zeigen eine unendliche Verschiedenheit der phantastischen Formen.

4. Das Abendland von der mykenischen Zeit bis zur Gegenwart

Während diese beiden Kunstwelten, die ägyptische und die mesopotamische, sich in ihrer Abgeschlossenheit entfalteten, erwuchs im Ostbecken des Mittelmeers noch ein drittes Kunstreich: Kleinasien und die Inseln des Ägäischen Meeres und der Ostrand Griechenlands. Auch hier finden wir die Keime einer bodenwüchsigen Kunst, die man seit den bahnbrechenden Ausgrabungen Schliemanns kurz als die mykenische zu bezeichnen pflegt und in der heute die meisten Archäologen einen eigenen Stil zu erkennen glauben, dessen Grundlage „arisch-europäisch" ist. Spuren und Reste von Königsburgen und Gräbern, letztere namentlich reich an Gegenständen der Kleinkunst, aus welcher der Goldschmuck, die geschnittenen Steine, die Kunsttöpferei hervorragen, finden sich überall auf dem bezeichneten Gebiete. Die Fundstücke, die Schliemann in Troja dem Boden abgewonnen hat, befinden sich, abgesehen von denen, die nach Konstantinopel geliefert werden mußten, im Museum für Völkerkunde zu Berlin; die auf griechischem Boden ausgegrabenen Schätze in Athen. Die Träger der mykenischen Kultur sind die Bewohner des östlichen Griechenlands und der Inseln des Ägäischen Meeres vor der dorischen Wanderung (etwa 1100 v. Chr.), also jene Völker, die Homer in seinem Heldengedicht besungen hat. Daß diese

Kunst ebenfalls autochthon erwachsen ist, daß sie sich sowohl von der ägyptischen als von der mesopotamischen Kunst charakteristisch unterscheidet, wird heute wohl von den meisten Archäologen anerkannt, obwohl W. Helbig noch 1896 und 1897 die Ansicht vertreten hat, daß gerade die charakteristischen Hauptgegenstände der mykenischen Kleinkunst phönikische Einfuhrwaren seien. Freilich kann gerade in bezug auf diese mykenische Kunst die Tatsache nicht bezweifelt werden, daß sie bereits in den Völkerverkehr des östlichen Mittelmeeres eingereiht erscheint. Daß die Griechen, von denen Homer erzählt, einem seefahrenden Volke angehört haben, liegt auf der Hand. Echt ägyptische Gegenstände sind in ziemlicher Zahl in mykenischen Gräbern gefunden, mykenische Gegenstände auf ägyptischem Boden nachgewiesen worden; und auch in der Formensprache sind ägyptische Einflüsse unverkennbar. Den ägyptischen Spiralnetzen und Lotosblumenreihen gesellen sich ägyptische Sphinxe und asiatische Greife. Aber daneben zeigt diese Kunst doch sehr selbständige Züge, namentlich in ihrer Ornamentik, auf deren Bedeutung besonders Riegls Untersuchungen helles Licht geworfen haben. In der mykenischen Kunst begegnet uns nämlich zum ersten Male die freibewegte Pflanzenranke, zum ersten Male die fortlaufende wie die gebrochene pflanzliche Wellenranke, Ziermuster, die der ganzen orientalischen Kunst fremd, aber der ganzen späteren hellenischen und aller nachhellenischen Kunst zu eigen geblieben sind. Und so mag vielleicht schon von dieser, wenn man so sagen darf, vorgriechischen Kunst, gelten, was im höchsten Sinne von der eigentlich hellenischen gesagt werden muß: daß sie die fremden Elemente, die ihr unzweifelhaft zuflossen, selbständig verarbeitet und zum größeren Teil aufgesogen hat.

Diese Kunst von Hellas ragt nun aus allem, was bisher betrachtet worden ist, weit heraus. Wie groß oder wie gering der Abstand dieser Kunst von dem sei, was dann später als historische Kunst auftritt, darüber gehen die Meinungen der Forscher weit auseinander. Die noch von Göller vertretene Behauptung, daß die Schmuckstücke und Geräte in Gold oder glasiertem Ton, die in den Gräbern von Mykenä gefunden wurden, keinerlei Pflanzenornamentik zeigen, sondern nur abstrakte Linienspiele, Zickzacklinien, Meereswellen, die Spirallinie, Parallelschraffierung und ähn-

liche, rein geometrische Motive und das Ordnen der Gebilde um einen Mittelpunkt, ist, wie schon erwähnt, angesichts der heutigen Kenntnis des Materials kaum mehr aufrecht zu halten. Manche Forscher, wie Perrot und Chipicz, erblicken im mykenischen Herrenhause das direkte Vorbild des griechischen Tempels und gehen so weit, Herstellungen des mykenischen Holzgebälks zu veröffentlichen, die bereits alle Einzelheiten des dorischen Steingebälks zeigen. Dabei mag freilich viel Phantasie, viel Suggestion durch die später ausgebildeten Formen mitspielen; aber da wir ja am Löwentor zu Mykenä wirklich eine Ziersäule aus Stein haben, die noch ein Stück des zugehörigen Holzgebälks trägt, so wird man sich die Gestalt der mykenischen Holzsäulen wenigstens nach Analogie derselben vorstellen dürfen. Jedenfalls ist von diesen Bauten, bei welchen nur die unteren Teile der Mauern und die im Estrich versteckten Fußstücke der Säulen aus Stein waren, dagegen alle oberen Mauerteile aus ungebrannten Ziegeln und Holz, bis zur Ausbildung des späteren griechischen Steinbaues noch ein weiter Schritt gewesen.

In der griechischen Kunst hat man eine völlig individuell entwickelte Formensprache vor sich, die nicht abseits vom lebendigen Völkerverkehr, sondern inmitten desselben erwachsen und die gleichwohl zur vollen Selbständigkeit durchgedrungen ist. An der Tatsache dieses Verkehrs kann ja nicht gezweifelt werden: schon die homerischen Griechen waren ein seefahrendes Volk; Ägypten begann um die Zeit, in die wir die Anfänge der griechischen Kunst setzen müssen, aus seiner früheren Abgeschlossenheit gegen die Fremden herauszutreten; Assyrien schob sich erobernd bis gegen Kleinasien vor und die phönikischen Seefahrer waren die allgeschäftigen Vermittler zwischen den Völkern im ganzen Gebiete des Mittelmeeres. Den Prozeß der allmählichen Ausbildung dessen zu verfolgen, was uns als entwickelte Formensprache der griechischen Kunst entgegentritt, den Anteil im einzelnen festzustellen, welchen fremde Anregungen auf diese Entwicklung gehabt haben, ist Sache der Kunstgeschichte, auf welche hier natürlich nicht eingegangen werden kann. Es ist nur auf die Tatsache hinzuweisen, daß durch die griechische Kunst das künstlerische Vermögen des ganzen

übrigen Abendlandes, ja man kann sagen, der Menschen überhaupt, um einen dauernden Besitz bereichert worden ist, der nie wieder aufgehört hat, befruchtend und richtunggebend zu wirken. Die Mission der ägyptischen und vorderasiatischen Kunst ist mit dem, was sie für die Entwicklung der griechischen beigesteuert, sozusagen abgeschlossen; die Mission der ostasiatischen Kunst — wenn es eine solche gibt — hat kürzlich erst begonnen; die Mission der griechischen Kunst ist in allen späteren Perioden der Kunstentwicklung lebendig geblieben und hat jenen Prozeß, den man mit allzu enger Begrenzung „Renaissance" nennt, d. h. das bewußte Wiederanknüpfen an die Formensprache der alten Kunst, zu einer *regelmäßigen* Erscheinung der Kunstgeschichte überhaupt gemacht.

Die zum Teil phantastischen, zum Teil maßlosen Formen der vorderasiatischen und ägyptischen Baukunst werden hier abgeklärt und zu edlem Ebenmaß, zu reinerer Einheit gebracht. Die griechische Kunst steht auf den Schultern der orientalischen; sie ist aber eine freie, schöpferische, organische Umbildung derselben. Das gilt zunächst vom griechischen Tempel. Sein auf starken Stufen sich erhebender Unterbau ist der assyrische Terrassenturm, eingeschmolzen zu einer bloßen Unterlage, die den heiligen Bau vom Erdboden abhebt. Die Stufen sind nicht zum Steigen, denn dieser Zweck erforderte kleinere Zwischenstufen; daraus erhellt deutlich jene Umbildung einer vorausgehenden massenhaften Form. Jenes kleine Haus, das auf dem Cyrusgrabmal und auf allen assyrisch-persischen Stufentürmen stand, ist in der entsprechenden Größe zur Hauptsache geworden. Ebenso aber wächst der antike Stil nun über den einseitigen ägyptischen Langbau hinaus, denn das Oblongum des Tempelhauses ist nicht flach gedeckt, sondern es erhält das Giebeldach und damit die reichere Symmetrie zweier verschiedener Seitenpaare, von denen eines vorn und hinten, das andere die Nebenseiten darstellt.

Was hier geleistet worden ist, ist zunächst auf architektonischem Gebiet die vollkommene, von keiner späteren Kunstperiode übertroffene Durchbildung des Grundmotivs von Stütze und Last, von Säule und Gebälk, von Gebälk und Giebel: die klarste Durchbildung des Notwendigen, die Ausscheidung alles Über-

flüssigen und das vollendetste Gleichgewichtsverhältnis zwischen dem Konstruktiven und dem Dekorativen. Und dieses fundamentale Problem hat die hellenische Kunst nicht auf eine einzige Weise gelöst, sondern auf gar mannigfache Art. Die griechische Architektur hat insbesondere mit den Säulenordnungen Gebilde geschaffen, deren hohe Schönheit zwar nicht immer gleich geschätzt, aber niemals bestritten worden ist. Gewiß — es hat Gruppen von Architekturformen in späterer Zeit gegeben, welche die Formenphantasie in lebhafterer und schwungvollerer Bewegung zeigen und ihre Erfinder in weit höherem Grade befriedigten; aber sie sind dafür von anderen Zeiten um so tiefer u n t e r den griechischen Ordnungen bewertet worden. Der Barockstil in der Weise eines F. B o r r o m i n i glaubte zu seiner Zeit gewiß, die griechische Tempelarchitektur zu übertreffen, jedoch wie anders urteilte man schon wenige Jahrzehnte nach ihm! Ähnlich war es mit allen anderen Baustilen, sogar mit Einschluß der strengeren Renaissance. Die Schönheit der griechischen Ordnungen ist ein weit minder veränderlicher Wert in der Geschichte der Baukunst gewesen als jede andere architektonische Schönheit.

Zunächst spiegelt der Entwicklungsgang der griechischen Kunst den der allgemeinen Weltkultur im Altertum. Griechenland, in national gesammelter Kraft zu einem einheitlichen Kulturreich erwachsen, trägt durch die Feldzüge A l e x a n d e r s seine Waffen und seine Ideen tief ins Innere Vorderasiens und befruchtet diese Länder uralter Kultur mit seinem Geiste. Am Nil, am Tigris, am Orontes und in Kleinasien entstehen die neuen prachtvollen Residenzen der Diadochen, d. h. der Nachfolger des kühnen Eroberers, in welchen die griechische Kunst dasjenige, was sie in der Heimat, in den kleineren bescheideneren Verhältnissen der Stadtrepubliken gelernt hatte, bei der Anlage von internationalen Großstädten und an immer sich erweiternden Aufgaben einer rasch steigenden Kultur zu betätigen hatte. Hier erst konnte das Ausdrucksvermögen der antiken Architektur, ihre Anpassungsfähigkeit an verschiedene Bedürfnisse, sich voll erproben.

Freilich fehlt uns dafür fast ganz und gar die Anschauung. Denn mitleidslos hat der Gang der späteren Geschichte diesen

hellenistischen Staaten und Städten mitgespielt: von der Pracht des alten Alexandria, Antiochien, Seleukia sind nicht einmal mehr Trümmer vorhanden. Wir wissen von ihnen nur aus Berichten antiker Autoren. Von hier aus sind auch in die Kunstübung des inneren Asiens jene Anregungen eingedrungen, deren früher gedacht wurde.

An die Eroberung des Ostens schloß sich bald die des Westens, wenn auch in anderer Form. Im Osten war der politisch-militärische Sieger zugleich der Träger seiner Kultur; im Westen beugte sich der Sieger willig der Überlegenheit des Besiegten. Auch in Rom erwächst eine hellenistische Kunst. Zwar gab es auch in Italien eine vorhellenistische Kunst, welche in Etrurien, im heutigen Toskana, und in Mittelitalien wurzelte. Wie dieses ganze merkwürdige Volk hat auch seine Kunst der Forschung viele Rätsel aufgegeben. Manchmal hat man geglaubt, in ihr die autochthone Kunst des italischen Stammes gefunden zu haben. Aber gegen solche Unabhängigkeit sprechen die Funde allzu laut. Die Fülle von orientalischen Metallarbeiten, Schilden, Schalen, Werke des phönikischen Kunstgewerbes, Tausende von bemalten griechischen Tonvasen, welche in den etrurischen Gräbern gefunden worden sind, läßt wohl keinen Zweifel übrig, daß diese etrurische Kunst, wenn sie auch eine Reihe von eigenen Zügen verrät, im wesentlichen doch eine Tochter der phönikischen und altgriechischen Kunst ist. Eben darum ist sie in der Entwicklung der späteren antiken Kunst fast ohne Spuren aufgegangen. Was das Maß der römischen Einflüsse auf die spätere antike Weltkunst betrifft, so besteht auch darüber Uneinigkeit. In allem, was an den Nutzbau angrenzt, wird die Priorität Roms und seine Überlegenheit nicht bestritten; in bezug auf Straßen- und Brückenbau, Wasserleitung und Abzugskanäle hatte Rom schon im 3. Jahrhundert die meisten Griechenstädte überflügelt, in bezug auf seine Verschönerung durch die Kunst noch fast alles von den Griechen zu lernen. Und wenn man sieht, wie unumwunden die römischen Schriftsteller selbst ihre Abhängigkeit von den Griechen nicht nur in der Dichtkunst, sondern auch in den bildenden Künsten zugegeben haben, so wird man geneigt, selbst solche Dinge, die man oft als spezifisch römische Bereicherungen des Formenschatzes angesehen hat, wie die Verbindung von

Bogenwölbung und geradbalkigem Säulenbau, als hellenistische Erfindung in Anspruch zu nehmen, obwohl dieses Dekorationssystem — das bald charakteristisch für die römische Baukunst und vorbildlich bis auf den heutigen Tag werden sollte — bis jetzt im hellenistischen Osten nicht nachgewiesen ist.

Gleichgültig ist indessen, wo innerhalb des Bereiches der späteren griechisch-römischen Weltkultur der Ursprung des einzelnen Ausdrucksmittels zu suchen ist; die Kunst der römischen Kaiserzeit, wie sie uns im Pantheon, in den Kaiserpalästen, in den mächtigen Badeanstalten, in den Theatern und Triumphbogen entgegentritt, steht im engsten Zusammenhang mit den großen Schöpfungen des hellenistischen Ostens: die letzte und höchste Entwicklungsstufe der hellenischen Kunst. Sie hat auch ihre Schicksale geteilt; das Heranwachsen einer neuen Geistes- und Gemütswelt innerhalb ihrer selbst, von ihren Bildungsstoffen sich nährend und doch in feindlichsten Gegensatz zu ihr tretend.

Es ist wohl mit Sicherheit anzunehmen, daß in den Zentren hellenistischer Kultur sich eine ebensolche Verbindung des griechischen Stils mit dem ägyptischen und westasiatischen Stil vollzogen hat, wie später mit dem italischen. Es ist möglich, daß die Bauten, welche in hellenistischer Zeit zu Alexandrien entstanden, uns eine „ägyptische Renaissance" zeigen würden, in ebenso reizender, naiver, rein verzierungslustiger Vermengung zweier Stilrichtungen, wie etwa die deutsche und französische Frührenaissance. Und aller Wahrscheinlichkeit nach hat etwas Ähnliches auch in Vorderasien, im sogenannten Seleukidenreich, stattgefunden — eine Vermischung des griechischen mit dem phönikisch-persischen Stil. Beherrschte doch dieses Reich das ganze Gebiet dieses alten Stils vom Mittelmeer bis zum Indus; entstand doch unter der Herrschaft der Seleukiden eine ganze Anzahl reicher und volkreicher Städte am Handelswege von Europa nach Indien, in denen griechisches Wesen und griechische Bildung mit orientalischer Üppigkeit vereint waren.

Die griechische Architektur hat zwar, wenn man sie mit der ägyptischen vergleicht, ihre Entwicklung sehr rasch durchlaufen; aber die Umgestaltung der Formen innerhalb dieses Stils ist verhältnismäßig geringfügig. Es ist eigentlich nur der Über-

gang vom Schweren ins Leichtere, der sich vollzieht: das Wachsen der Säulenhöhen und Säulenabstände, das Abnehmen der Gebälkhöhen im Verhältnis zum Durchmesser, die Verfeinerung der Profilierung und der ornamentalen Zutaten. Damit hängt das relativ frühe Zurücktreten der dorischen Bauweise zusammen, die eine ausgiebige Steigerung ihrer Schmuckformen und eine reichere Variation nicht zuließ und die spätere Bevorzugung der jonischen und korinthischen Bauweise, die dem ganzen Zug der Zeit ins Üppige und Prächtige besser entsprach.

Und wie weit sich diese römische Reichskunst auch von der Einfachheit und Schlichtheit der hellenischen Anfänge entfernt haben mag: in ihrem Grundcharakter wurzelt sie doch in ihnen, und die relative Konstanz der künstlerischen Ausdrucksmittel ist eine charakteristische Eigenschaft des Altertums im Vergleich mit der neueren germanisch-romanischen Welt. Von der Erbauung des Parthenon bis auf Kaiser Konstantin können wir etwa siebenhundert Jahre rechnen. Nehmen wir den gleichen Zeitraum vom Untergang des weströmischen Reiches an, so kommen wir zum Ausgang des 12. Jahrhunderts, mitten in das Zeitalter der Kreuzzüge, in die Entstehungsperiode der Gotik; und nehmen wir den gleichen Zeitraum noch einmal, so gelangen wir an den Ausgang des 19. Jahrhunderts. In dieser ganzen Zeit sind die nämlichen Volkselemente Träger der abendländischen Kultur gewesen — die germanischen und romanischen Völker — aber die Stilgeschichte dieser vierzehn Jahrhunderte bietet uns das Schauspiel einer Reihe von kontinuierlichen Veränderungen und Umgestaltungen, die nirgends sonst ihresgleichen findet und die gegenüber der Konstanz, mit welcher z. B. die ostasiatischen Kulturvölker an ihren endogenen Stilweisen festhalten oder Ägypten seine ästhetischen Grundgedanken durch Jahrtausende bewahrt, allein schon ein sehr merkwürdiges Phänomen und sicher ein Beweis für die außerordentlich überlegene innere Beweglichkeit der romanisch-germanischen Kultur ist.

Von einschneidender Bedeutung für die Kunstentwicklung war der äußere politische Zusammenbruch des römischen Reiches durch das wachsende Eindringen fremder halbbarbarischer Volkselemente; das Verschwinden der alten Staats- und Rechtsordnungen und der Versuch eines Wiederaufbaus der zerstörten

Kultur mit Benutzung der Reste, welche von der alten Kultur übrig geblieben waren. Dabei entfernt man sich immer weiter und weiter von dem ursprünglichen Vorbilde, bis man schließlich in dem größten Abstande von ihm zu einer ganz eigenartigen, selbständigen Kultur gelangt, die in einem Stil ihren Ausdruck findet, der vom antiken Stil künstlerisch genau so weit absteht wie die spezifisch mittelalterliche Kultur von der griechisch-römischen Weltkultur. Die Gotik ist in künstlerisch-stilistischer Beziehung das Aphelium zur antiken Kunst, geradeso wie die Kultur und Gesellschaft jener Zeit — die hierarchisch-organisierte Papstkirche, die feudalistische Gesellschaft, das Bürgertum der Städte und die Zünfte — den äußersten Gegensatz zu den Lebensformen der römischen Kaiserzeit und die mittelalterliche Wissenschaft mit ihrer eigentümlichen Vermischung von Theologie und Philosophie, von Gläubigkeit und spitzfindiger Dialektik, von Autoritätsglauben und formalistischer Gewandtheit, den äußersten Gegensatz gegen die antike Wissenschaft und Rhetorik darstellen. Und auf der anderen Seite zeigt uns auch die Poesie des Mittelalters, soweit sie nicht lateinisch und in den Händen der Kleriker, also ganz volksfremd war, denselben Gegensatz. Geradeso wie die Gotik völlig seitab von dem Kunstreich der Antike eine Architektur und Plastik ausgebildet hatte, so haben diese Zeiten des Mittelalters auch in den Volkssprachen eine Poesie entwickelt, die weder dem Inhalt, noch der Kunstform nach mit den Dichtungen des klassischen Altertums die geringste Verwandtschaft zeigen, auch gar nicht von ihnen beeinflußt worden sind: die großen Heldengedichte, Nibelungen, Gudrun, der Parzival, Tristan und Isolde und die ganze eigenartige Kunst der Minstrels und Minnesänger. Und nicht bloß in der deutschen Dichtkunst, denn wir wissen ja heute, daß wenigstens die Schöpfungen eines Wolfram von Eschenbach und Gottfried von Straßburg durchaus ihre Vorbilder und Seitenstücke in der französischen Dichtung hatten und die Kunst der deutschen Minnesänger in der Provence wurzelte, geradeso wie die Gotik als opus Francigenum nach Deutschland importiert wurde.

Die Gotik nimmt darum in der Geschichte der abendländischen Stilentwicklung eine ganz besondere Position ein: niemals hat sich das künstlerische Schaffen einer Periode, der es weder

an Feinsinn noch an durchgebildetem technischen Vermögen gebrach, weiter von dem Formenreich der antiken Welt entfernt; und kein anderes Formenreich kann außer dem hellenischen ein solches Maß von Originalität beanspruchen wie das der Gotik. Natürlich ist auch diese so einheitliche und in sich geschlossene Kunstform nicht vom Himmel gefallen oder eines Tages fix und fertig aus einem Künstlergehirn entsprungen. Geradeso wie die hellenische Kunst, ist auch sie in langsamer Umbildung bestehender Ausdrucksweisen zu voller Selbständigkeit erwachsen, wobei einerseits die Motive der altchristlichen Kunst, anderseits Formen der alten nordgermanischen Kunst — eines zwar primitiv gebliebenen, aber autochthonen Stils — die Basis der Entwicklung abgaben. Und sicherlich gehört die Verfolgung dieses Werdeprozesses zu den reizvollsten Aufgaben der Kunstgeschichte, wie ja auch die Genesis der hellenischen Kunst für die Forschung eine besondere Anziehung besitzt, wobei die neuere Kunstgeschichte freilich den Vorteil hat, daß sie auf viel weniger hypothetischem Boden steht und die einzelnen Stadien dieses Prozesses, wenn auch nicht lückenlos, so doch in ziemlicher Übersicht an den Denkmälern studieren kann.

Die Periode der Gotik ist der Sonnwendtag in der abendländischen Stilgeschichte. Denn die ganze weitere Entwicklung bis auf die allerjüngste Gegenwart ist beherrscht von der Tatsache des übermächtigen Einflusses, welchen das wiederentdeckte klassische Altertum auf Stilgefühl und Kunstweise ausgeübt hat. Man hat sich oft den Kopf darüber zerbrochen, was eigentlich die Ursache des Verschwindens einer so reich und fein entwickelten Kunst, wie es die Gotik war, gewesen sei. Hier ist kein Ort für diese Kontroversen; nur eines muß in diesem Zusammenhang betont werden: das Leben der Kunst spiegelt hier doch nur eine allgemeine Kulturtatsache, nämlich den Einfluß der antiken Geisteswelt auf das Leben der germanisch-romanischen Völker, der in verschiedenen Perioden selbst verschiedene Formen annimmt, aber bis jetzt niemals aufgehört hat. Eben darum ist auch die Renaissance im Kunstleben des Abendlandes kein einmaliges, sondern ein wiederkehrendes Phänomen. Wie in der allgemeinen Kultur und Literatur, so können wir in der Kunstentwicklung ganz deutlich eine doppelte Renaissance unter-

scheiden, die zunächst die römische und die hellenische genannt werden soll. Rom war die Heimat der Renaissance, natürlich; dort war ja das Bild der antiken Kunst am meisten lebendig geblieben. Leon Battista Alberti (1404—1472), der eigentlich als Theoretiker die Renaissance begründet hat, sieht in der Gotik das Neue, Aufdringliche, Willkürliche; er will ihr die alte Kunst, die Kunst der Väter, gegenüberstellen. Wie der Humanismus, so war auch die Renaissance in erster Linie eine gelehrte Bewegung: Albertis Schriften: I cinque ordini architettonici (veröffentlicht von H. Janitscheck in den Quellenschriften für Kunstgeschichte, 11. Band, Wien 1877) und sein großes Werk über das Bauwesen (De re aedificatoria, vollendet 1452, gedruckt erst 1486) hat auf den Ausgang der Frührenaissance und den Beginn der Hochrenaissance jedenfalls bestimmend eingewirkt. Bald nach ihm kam als zweiter führender Ästhetiker der damaligen Zeit A. F. di Filarete, dessen Trattato dell' Architettura 1461 abgeschlossen wurde. Noch stärker als bei Alberti tritt bei ihm die Abneigung gegen die Gotik, gegen das „Moderne", hervor. Er spricht den Meistern der Dome zu Florenz und Mailand Geschmack und künstlerische Bildung ab, weil sie die Grundgesetze des Bauens, die der Alten, nicht kannten.

Die römische Renaissance ist eine Zeitgenossin des Humanismus: der Begeisterung für die lateinische Literatur Roms, des intensiven Studiums der Originalwerke, der Verdrängung des verzopften Kirchen- und Schullateins der Scholastik, der mittelalterlichen Gelehrsamkeit überhaupt, durch die Sprache Ciceros und Quintilians. Dem literarischen Humanismus entspricht der künstlerische: Die Nachahmung der Formenwelt, die man an den erhaltenen Denkmälern der römischen Kunst — die hellenische im engeren Sinne blieb ja zunächst fast ganz außerhalb des Gesichtskreises jener Zeit — beobachtete. Diese Nachahmung ging in den Ländern südlicher und romanischer Kultur etwas weiter als im Norden und im Bereich germanischen Wesens; die sehr kenntlichen Unterschiede zwischen deutschem und italienischem Humanismus kehren in den Unterschieden zwischen deutscher und italienischer Renaissance wieder. Aber das Streben nach möglichst treuer Anpassung an die antike

Kunst, das Gefühl, einem durchaus Höheren, durchaus Überlegenen gegenüberzustehen, ist der Renaissance und dem Humanismus überall gemein.

An dieser Nachahmung erstarkt allmählich der Geist des Abendlandes; es entsteht ein selbständiges Kunstgefühl, das zwar überall noch die Spuren der Anlehnung an die Antike verrät, aber nach und nach doch freier sich seinen Vorbildern gegenüberstellt. Diesen Prozeß des Selbständigwerdens zeigen uns auf geistigem Gebiete die Anfänge einer neuen europäischen Wissenschaft, die man etwa vom Ausgang des 16. Jahrhunderts an datieren kann, wie auch die Anfänge einer Kunstpoesie, die nicht lateinisch ist, sondern die nationalen Sprachen auf die Höhe künstlerischer Ausdrucksmittel zu erheben und die Formen der römischen Kunstdichtung für sie zu gewinnen sucht, wie sie durch Ariost und Tasso, durch Shakespeare und Milton, durch Corneille und Molière bezeichnet wird. Es zeigt ihn auch, gewissermaßen von der Seite der theoretischen Reflexion, der im Laufe des 17. Jahrhunderts geführte, erbitterte Streit zwischen Antiken und Modernen, d. h. um die relative Überlegenheit der einen und der anderen — ein Vorspiel gegenwärtiger Kunstfehden — in welchen die eine Partei die unerreichte und unerreichbare Höhe der antiken Kunst und Kultur, die andere mit ebensoviel Nachdruck das Recht und Verdienst der damaligen Gegenwart behauptete.

Das Seitenstück dazu ist jene Periode der abendländischen Kunstentwicklung, welche über das einfache Aufnehmen der Motive römischer Kunst und Anpassung derselben an die Bedürfnisse der veränderten Kultur und des nördlicheren Klimas hinausgehend, sich schließlich eine eigene Ausdrucksweise schuf, welche freilich die Renaissance, d. h. Studium und Kenntnis der Antike, zu ihrer notwendigen Voraussetzung hat, aber sich doch weiter und weiter von ihr entfernt, bis sie zuletzt von diesem antiken Ausgangspunkte aus selbst wieder an einem Punkte größter Distanz von der antiken Formenwelt anlangt: es ist die Entwicklung, die über den Barockstil zum Rokoko führt.

Soll man die Kunst des Barockstils charakterisieren, so liegt ihre Eigenart gegenüber der Renaissance vielleicht in folgendem: Man sucht sich zu emanzipieren von der Herrschaft

der reinen Linie, sowohl der horizontalen als der vertikalen. Darum wird die Fassadenebene in Kurven aufgelöst; sie bekommt Schwingungen und Biegungen; darum wird auch die gerade Wand- und Gesimslinie durch Verdoppelungen der Säulen und durch Verkröpfungen unterbrochen und ebenso wird im Inneren die einfache Flucht der begrenzenden Mauern oder Bogenstellungen in überaus merkwürdigen Plangestaltungen kulissenartig nach den Grundsätzen der Reliefperspektive umgebildet.

Ganz dasselbe zeigt aber auch die Dekorationskunst des Barock, zu welcher wir ohne weiteres einen großen Teil der Plastik und Malerei dieses Stiles rechnen dürfen: stark geschwungene Bewegtheit der Linien. Vielleicht ist diese Entwicklung in der Malerei und Plastik noch augenfälliger und an positiv künstlerischen Errungenschaften noch reicher als in der Architektur; vielleicht steht dasjenige, was namentlich die Malerei des Barockzeitalters auf nationaler Grundlage geschaffen hat, vor allem die spanische und niederländische Malerei, an absolut künstlerischem Werte nicht nur weiter von der Antike ab als die Bauwerke des Barockstils, sondern vielleicht sind sie auch dem, was die gleichzeitige Poesie hervorgebracht hat, etwa mit der einzigen Ausnahme Shakespeares, weit überlegen. Aber wie dem auch sei: jedenfalls spricht auch auf dem Gebiete der Architektur der Gegensatz des Barock gegen die Renaissance deutlich genug und vor allem läßt uns die Erscheinung des Rokoko nicht den geringsten Zweifel über die Bewegungstendenz der ganzen Entwicklung. Das Rokoko steht zu der neuen, mit der römischen Renaissance begonnenen Entwicklung des abendländischen Kunstgeschmacks in demselben Verhältnisse, wie die Gotik zu der Entwicklung, die nach dem Untergange des weströmischen Reiches begonnen hatte: beide bezeichnen die Momente größter Entfernung vom Ausgangspunkte. Das Rokoko ist die Gotik des Renaissancestils, wie die Gotik das Rokoko des Romanischen. In beiden Stilen ist die Kunstwelt, von der man ausgegangen war, gewissermaßen mikroskopisch, unkenntlich geworden. Daß daneben tiefgreifende Differenzen bestehen, daß die Gotik außer dem, was sie als reichstentwickelte Dekorationskunst ist, auch eine große Errungenschaft struktiver Technik bedeutet, während das Rokoko auf dem eigentlich tektonischen

Gebiete gar nichts geschaffen hat, sondern seinem Wesen nach reine Dekorationskunst geblieben ist, erklärt sich aus gewissen Verschiedenheiten ihrer geschichtlichen Voraussetzungen, darf uns aber doch nicht hindern, die große Analogie beider Stile in der Entwicklungsreihe der abendländischen Kunst zu übersehen.

Diese wird weiterhin noch deutlicher durch den Umstand, daß auch auf die Blüte des Rokoko eine Renaissance folgt: der sogenannte Neuklassizismus, weniger naiv als die erste Renaissance, weniger schaffenskräftig, viel unbedingter von den klassischen Vorbildern beherrscht, aber nichtsdestoweniger ein bedeutsames Moment in der Geschichte der neueren Kunstentwicklung. Auch er ist keineswegs auf die Architektur beschränkt, sondern macht sich auch in den übrigen bildenden Künsten und in der schönen Literatur geltend. Hier ist schon ein stärkerer Einfluß des hellenischen Geistes zu verspüren, den die Gelehrsamkeit der vorausgehenden Jahrhunderte allmählich in seiner Eigenart besser zu fassen und vom römischen schärfer zu scheiden gelernt hatte.

Die Engländer sind hier vorangegangen. Sie ließen zuerst den Ruf nach vertieftem Verstehen der alten Werke erschallen: 1733 erstand in London die Society of Dilettanti, eine Vereinigung begeisterter und reicher Gönner der Kunstforschung. Sie rüstete die ersten wissenschaftlichen Reisen aus und es begann die große Sammelarbeit der Engländer, die zur Entdeckung Griechenlands und zum planmäßigen Hinausgreifen über Rom auf die Urquellen der klassischen Kunst führte. Dazu kam seit der Mitte des 18. Jahrhunderts die Entdeckung von Herkulanum nnd Pompeji. Eine ganz neue Welt tat sich auf; die ersten griechischen Gemälde wurden veröffentlicht und die ersten Darstellungen von antiker Inneneinrichtung.

Aber auch in Frankreich begann die Gelehrsamkeit mächtig auf die Baukunst einzuwirken. A. Ch. Quatremère de Quincy gab seit 1788 sein Dictionnaire de l'Architecture heraus, in dem er mit scharfer Kritik jeder Abschweifung von der klassischen Regel das Urteil sprach; in gleicher Richtung arbeitete Joseph Normand (1765—1840), indem er zuerst die neuentdeckten griechischen Bauten zur Feststellung der klassischen Ordnungen verwendete. Alle diese Bestrebungen nach Vereinfachung der

Kunst wirkten als klar erkennbarer Rückschlag gegen die Ausschreitungen des Barock und Rokoko. Mehr und mehr sank dieses in eine Verachtung, die um so tiefer wurde, je tiefer sich die Grundsätze des gereinigten Geschmacks in die Massen einlebten. Man glaubte wieder das Ideal der Baukunst gefunden zu haben; es lag in wenigen unerreichbaren klassischen Vorbildern. Sie allein waren echte Kunst. Was es sonst an Kunstformen gab, wurde als Verdunkelung dieser Urformen aufgefaßt. Über alles andere lächelte man.

Am stärksten wirkten die Anregungen dieses Neuklassizismus vielleicht auf Frankreich, wo die antikisierenden Tendenzen der Revolution und des Empire ihnen begünstigend entgegenkamen. Dort erfuhr diese neuklassische Kunst die strengste Durchbildung und von dort aus wurde sie unter dem militärisch und politisch führenden Einflusse des Landes fast in ganz Europa heimisch. Das militärische Empire hat kaum so unbedingt geherrscht wie der Empirestil, eine Herrschaft, die sich, wie die aller echten Stile, nicht nur auf das Gebiet der Baukunst, sondern auch auf das der Dekoration und des Kunstgewerbes erstreckte.

Später hat man da und dort, namentlich in Deutschland unter Führung *Schinkels* und *Böttichers*, einen neuen Hellenismus auszubilden gesucht, der sich von den französischen Klassizisten, den Vertretern des Empirestils, selber strenge schied, und diesem ein hohles Pathos, eine Anlehnung an das kaiserliche Rom, vorwarf, während man sich selbst hellenische Einfalt und hellenische Schulung nachsagte. Die Unterschiede im Stil sind aber in Wirklichkeit gering. Das erkennt man, wenn man z. B. die Madeleine zu Paris oder das dortige Pantheon mit der Walhalla vergleicht, die Leo v. *Klenze* an den Ufern der Donau gebaut hat oder mit *Schinkels* Berliner Bauten, Schauspielhaus und Museum oder *Playfairs* Museen zu Edinburgh H. L. *Elmes* Stadthalle zu Liverpool, *Hansom* und *Wels* Stadthalle in Birmingham mit dem Tempel des Jupiter Stator zu Rom. Diese Vorbilder wirkten dann bis in das englische Indien hinüber.

Auch Deutschland wird ganz in diese klassizistische Bewegung hineingezogen. Auch dort trägt eigentlich die Altertumswissen-

schaft das Banner voran. Seit 1755 schrieb Johann Joachim Winckelmann an seiner Geschichte der Kunst des Altertums, die 1768 erschien. Er war mit Unterstützung Friedrichs des Großen, der ihm ein kleines Jahrgehalt aussetzte, nach Rom geflohen; fort aus seiner Dresdner Umgebung, in welcher ihn rings der höchste Rokokogeschmack umgab, wo der Zwinger und die katholische Kirche eben fertig geworden waren — unvergleichliche Meisterwerke dieses Stils, mit all seinen Vorzügen und Schwächen. Winckelmann, der sie an der Antike maß, waren sie ein Greuel. Er nennt den Geschmack der Künstler seiner Zeit das gerade Gegenteil, das entgegenstehende äußerste Ende zum antiken.

Die Kunstgeschichte, die nun in Rom entstand, ist ein bahnbrechendes Meisterwerk geworden durch ihre Verbindung des kunstgeschichtlichen mit dem ästhetischen Gesichtspunkt, durch die Klarheit, mit welcher alles Antiquarische ausgesondert und die ausschließlich künstlerische Betrachtungsweise in den Vordergrund gerückt wird. Freilich ist sie auch ganz typisch für diese klassizistische Betrachtungsweise, welche im Schönen durchaus nur die Einheit und keinerlei Mannigfaltigkeit anerkennen will, welche nur ein für alle Zeiten und Völker gültiges Ideal anerkennt, und vor deren Augen daher alle Kunst nur insoweit Gnade findet, als sie sich dem griechischen Kunstideal nähert. Aber sicherlich ist Winckelmann (dessen Kunstgeschichte Lessings Laokoon um wenige Jahre vorangegangen war) gerade durch das, was uns heute einseitig an ihm dünkt, ein Bahnbrecher geworden für dasjenige, was früher die zweite, die „hellenische Renaissance“ genannt wurde, für jenen Prozeß der Säuberung und Klärung, der die ausgeartete, ins Maßlose und Unruhige schweifende Formenwelt des Barock und Rokoko ebenso traf, wie die erste Renaissance der trunken gewordenen Gotik ein Ende bereitet hatte. Die Kunst von Carstens, Thorvaldsen, Schinkel, Genelli ist aus ihm herausgewachsen.

Der Neuklassizismus, weit mehr von griechischen als von römischen Vorbildern beherrscht, sucht sich in seinen Ausdrucksmitteln möglichst eng an den Tempelstil anzuschließen. Er vermeidet den Stockwerksbau, er vermeidet den Bogen, kehrt zur

reinen Horizontallinie zurück und unterscheidet sich dadurch sehr kenntlich von der Renaissance, die ja von Anfang an die in Etagen übereinandergestellten und durch Bögen zusammengefaßten Säulenordnungen der Kaiserzeit zum Hauptmotiv sowohl für ihre Paläste als für ihre Kirchenbauten gemacht hatte.

Aber nun treten zugleich mit dieser hellenisierenden Renaissance, deren Einfluß in der ganzen Kunst der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bemerkbar ist, neue Mächte hervor, welche der viel größeren Mannigfaltigkeit der modernen Kultur und vor allem dem siegreich vordringenden historischen Geiste ihren Ursprung verdanken. Neben den Klassizismus tritt als mitbestimmende Macht und mit dem Anspruch auf Ebenbürtigkeit die Romantik: das Studium des Mittelalters vor allem und damit der Versuch, die scheinbar ganz abgestorbene Gotik wieder zu beleben und vor allem den Aufgaben der kirchlichen Kunst wieder dienstbar zu machen. Man lebte nun der Überzeugung, daß seit dem 13. und 14. Jahrhundert nur Unerfreuliches auf dem Gebiet der Baukunst geschaffen worden sei; man nannte alles, was nach der Gotik kam, Zopf, verschrie es als Verfall, Frivolität und Geschmacklosigkeit. Und wenn z. B. die Revolution in Frankreich mit erstaunlichem Eifer die alten Kirchen und Bischofssitze zerstört hatte, so setzte nun der Purismus der Neogoten dieses Zerstörungswerk in anderer Weise fort: man wollte alles aus den Kirchen entfernen, was an die nachgotische Zeit erinnerte. Man wollte die Bauten auf ihre ursprüngliche Ausschmückung, auf reine künstlerische Einheit zurückführen, und zerstörte rücksichtslos die als stillos verurteilten Einbauten der Renaissance und der folgenden Zeit. Die Taten der Erneuerer sind daher vielfach bezahlt mit der Vernichtung hoher Kunstwerte. So opferte z. B. der romantische Eifer die kostbare Choreinrichtung im reizvollsten Rokoko zu Notre Dame in Paris dem Wunsche, die Kirche ganz in ihrem alten Zustande zu sehen.

Auch die Anfänge der Romantik liegen in England und Schottland. Hier zuerst wurde die verachtete Gotik zum Ziel wissenschaftlicher Forschung; es entstanden Werke über die Altertümer des Landes, über einzelne Kirchen und über die ganze Entwicklungsgeschichte des Bauwesens und langsam reifte der

Gedanke, die Gotik nicht bloß als Kuriosität zu betrachten, sondern für ernste architektonische Aufgaben zu verwerten.

Nicht in so streng wissenschaftlicher Weise, sondern mehr in feinsinniger poetischer Interpretation hat in England namentlich John Ruskin in seinen zahlreichen Schriften, besonders in seinen „Steinen von Venedig“ und „Die sieben Leuchter der Baukunst“, die Begeisterung und das Verständnis für die gotische Kunstweise wieder geweckt — ein Fanatiker der Gotik, wie es Fanatiker für die Antike gegeben hat und insbesondere ein leidenschaftlicher Verächter der Renaissance.

Diese Kunst, die zunächst in Wahrheit historisch sein wollte und ihre Aufmerksamkeit vor allem der Erhaltung und dem Ausbau der großen mittelalterlichen Denkmale zuwandte, hat nicht nur eine Menge von Kirchenbauten geschaffen, in denen die bloße Nachahmung und die freie Kombination in jeder erdenklichen Abstufung erscheinen, sie hat auch in der Profankunst mit dem Klassizismus zu ringen begonnen: Rat- und Parlamentshäuser, Universitäten, Museen, ja selbst Landhäuser und Bahnhöfe wurden nun in gotischer Formensprache ausgeführt. E. E. Viollet-le Duc — K. A. Heideloff in Deutschland — ist der leitende Theoretiker dieser Richtung gewesen, der historisch die letzten Feinheiten der Gotik zu erklären und mit scharf ausgeprägtem Stilgefühl zu erfassen vermochte. Als praktischer Architekt wird er von den Engländern weit übertroffen, welche die neue Gotik am reichsten und reinsten durchgeführt und man kann sagen, in allen Weltteilen eingebürgert haben.

So machte man sich auch in Deutschland mitten im Zeitalter des blühendsten Neuklassizismus mit den gotischen Formen wieder vertraut[1]), und in der Gestalt des großen preußischen Architekten Fr. Schinkel (1781—1841) erscheinen diese beiden Richtungen in einer persönlich und sachlich ungemein interessanten Verbindung; oft schwankte er, ob eine Aufgabe, namentlich ein Kirchenbau, im hellenischen oder gotischen Stil zu lösen sei; häufig entschloß er sich für die mittelalterliche Form, wobei er aber doch bestrebt war, hellenisierende Momente zu verwerten.

---

[1]) Die stärkste Stütze war damals die Anschauung, daß diese Bauweise deutschen Ursprungs sei und man stellte die Gotik den „welschen“, auf der Antike und auf Italien begründeten Stilen entgegen.

Ähnlich waren vielfach auch die englischen Gotiker am Anfang des 19. Jahrhunderts vorgegangen, indem sie zwar das mittelalterliche Vorbild nachahmten, aber es doch zugleich im Sinne der Antike läuterten.

In Deutschland ist wohl Goethe in der Stimmung des „Götz" der erste gewesen, der in dem prachtvollen Aufsatz über das Straßburger Münster von 1772 (Von deutscher Art und Kunst) tief in das Wesen der Gotik eingedrungen ist; er erwies sich hier als ergriffen von ihrer Schönheit und frei von jener lächelnden Überlegenheit, die aus dem ungenügenden Verständnis hervorging. Bekanntlich ist Goethe freilich unter den Eindrücken des neuen Hellenismus, der ja auch seine eigene Kunstübung in späteren Jahren beherrschte, an der Gotik wieder irre geworden, und keine Äußerung in seiner italienischen Reise bekundet, daß er die herrlichen Denkmäler der Gotik in Italien auch nur eines Blickes, eines Gedankens, gewürdigt hätte.

Eine erste und würdige Aufgabe fand die neuerweckte Begeisterung und das Verständnis für die Gotik in Deutschland an den großen Domen, die teils das Mittelalter unfertig hatte stehen lassen, teils allmählich in einen ruinösen Zustand verfallen waren. Anfang der vierziger Jahre begann Friedrich Wilhelm IV. von Preußen den Ausbau des Kölner Doms und Ludwig von Bayern den Ausbau des Regensburger Doms, denen gegen Ende des Jahrhunderts der Ulmer Dom folgte, nachdem viele verständnisvolle Restaurierungen von anderen mittelalterlichen Denkmälern vorangegangen waren.

Aber endlich mußte diese ganze Bewegung doch auch der Kunst der Renaissance selbst zugute kommen. Seit den vierziger Jahren mehrte sich die Anzahl der Künstler, die weder in der Antike noch in der Gotik das Heil der Kunst sahen, die nicht einstimmen mochten in das grimmige Verwerfungsurteil gegen alles, was die Vergangenheit nach der Gotik geschaffen hatte und die Kunst vom 15. bis zum 18. Jahrhundert einfach als Zopf, Verfall, Frivolität oder Geschmacklosigkeit bezeichneten.

Nachdem in Frankreich namentlich die ungeheuren Aufgaben, welche der Umbau von Paris unter Napoleon III. und dem Seinepräfekten Haußmann der Architektur stellten, den Anstoß zu einer Wiederaufnahme des für moderne Zwecke gefügigeren

Renaissancegeschmacks gegeben hatten, wurde man in Deutschland besonders durch G. Semper ebenfalls wieder mit der Schönheit der Renaissance vertraut, und es trat auch dieser Formenkreis in den allgemeinen Wettbewerb der Stile untereinander ein, welcher die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts charakterisiert.

Dies war wohl selbstverständlich. Unsere Baubedürfnisse stehen ja denen der Renaissance weit näher als denen der Antike. Auch Jakob Burckhardt trat dafür ein, der kurz und bündig aussprach: das heutige Bauen regelmäßiger Häuser und Paläste mit nordisch-gotischem Detail ist reiner Undank gegen die italienische Baukunst, ohne welche es gar keine symmetrische Anlage gäbe. So trat neben die klassizistische und die gotische Strömung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auch eine Rückbewegung zur Renaissance, und insbesondere die Begeisterung der Zeit um 1870 belebte das Interesse an den Werken der Kunst des 16. Jahrhunderts, des großen Aufschwunges deutschen Wesens, und schuf der deutschen Renaissance wieder Bahn. Von der Renaissance aber zum ausgesprochenen Barock und dann wieder zur Rokokodekoration ist nur ein Schritt und zu diesem Schritt hat man im 19. Jahrhundert nicht Jahrzehnte, sondern nur etliche Jahre gebraucht. Und nachdem, zunächst vereinzelt, schon unter König Ludwig I. von Bayern, namentlich F. v. Gärtner, gotische Bahnen meidend, dem romanischen Stil Achtung und Sympathie entgegengebracht und seine Formensprache vor allem in den Bauten der Ludwigstraße (freilich mit pedantischer Nüchternheit und Trockenheit) verwendet hatte, ist man sich in neuerer Zeit besonders des malerischen Reizes dieser Bauweise, ihrer reichen Turmanlagen, ihrer Triforien und Zwerggalerien, ihrer Verbindung von Backstein mit Quader und Steinmetzenarbeit wieder bewußt geworden und hat begonnen, sie speziell zu Kirchen und Synagogen zu verwenden.

Und so ergab sich von selbst die charakteristische Physiognomie der modernen Städte, ein Neben- und Durcheinander vieler Stilarten. Schon das München Ludwigs I. mit seiner antiken Glyptothek, den Propyläen, der altchristlichen Basilika, den Bauten der Ludwigstraße im italienisch-romanischen Stil, der gotischen Auerkirche und dem Palazzo Pitti der neuen Resi-

denz zeigte dieses Bild; dann kam Wien mit den mächtigen Stilkontrasten, die es auf der Ringstraße nebeneinander stellte: das antikisierende Parlament, das gotische Rathaus, die Hochrenaissance der Universität, des Burgtheaters und der Museen. Und nachdem eine Zeitlang die Renaissance als der allen Bedürfnissen der Gegenwart am besten entsprechende und zugleich seinem inneren Wesen nach am reinsten und vornehmsten durchgebildete Stil verkündigt und massenhaft angewendet worden war, begann man, namentlich von den modernen Anforderungen großer Raumbildung aus, auch den Barockstil wieder zu entdecken und zu schätzen und hat schließlich sich zum Rokoko und zum Empirestil zurückgewendet und damit den Kreislauf der Stilbewegung des 19. Jahrhunderts geschlossen.

V. Kapitel

Autochthoner Stil, Übergangsstil und originaler Kunststil

Es soll nun versucht werden, die Ergebnisse des weltgeschichtlichen Überblicks über die Stilentwicklung zusammenzufassen.

Die Formensprache der Kunst, ein kulturgeschichtliches Ausdrucksmittel ersten Ranges, gibt uns ein Spiegelbild der Weltgeschichte. Wie diese ist sie beherrscht von zwei fundamentalen Tatsachen: der Rasse in ihrem Zusammenwirken mit dem Milieu und dem Austausch der Ideen und Ausdrucksmittel. Die Stilentwicklung beginnt, wie die Geschichtsentwicklung, mit streng gesonderten Individualitäten, in sich abgeschlossenen nationalen Bildungen; es sind dies jene Kunstformen, die wir im eigentlichen Sinne a u t o c h t h o n oder endogen nennen wollen: die Kunst der ostasiatischen und amerikanischen Kulturvölker, die Kunst Ägyptens und Mesopotamiens, die „mykenische" Kunst der Pelasger. Die skandinavisch-germanische Kunst des Nordens muß man gleichfalls in diesem Sinne als autochthon bezeichnen. Alle autochthonen Stile zeichnen sich durch Naivität, durch die Eigenart ihrer Formensprache und durch die Ursprünglichkeit ihrer Erfindung aus. Alle autochthonen Stile lassen in ihrer Architektur den Zusammenhang mit einfacheren Weisen tektonischer Bildung erkennen; in ihrer Plastik und Malerei das

Bestreben, die unvollkommene Nachahmung der Natur durch Stilisierung, d. h. durch feste, konventionelle Regeln und Darstellungsformen, zu ersetzen. Allen autochthonen Stilen fehlt die Kenntnis der Perspektive und in tektonischem Sinne die Fähigkeit zu geschlossener, konstruktiver Raumbehandlung. Kein autochthoner Stil hat die volle Freiheit in der Architektur, die volle Wahrheit in den nachahmenden Künsten erreicht; kein autochthoner Stil hat jene Stufe in der Kunst erreicht, in welcher ihre Ausdrucksfähigkeit und ihr formaler Reiz in vollem Gleichgewichte stehen.

Neben den autochthonen Stilen stehen zunächst alle diejenigen Kunstreiche, die wir als Übergangsstile oder gemischte Stile bezeichnen müssen, weil sie durch den Zusammenfluß zweier oder mehrerer Kulturkreise und deren künstlerische Ausdrucksformen entstanden sind, die Elemente, die zu ihrer Bildung zusammengetreten sind, noch deutlich erkennen lassen und daher mehr ein Aggregat als eine neue höhere Einheit darstellen. Solche Übergangsstile sind etwa die Kunst der persischen Achämeniden und Sassaniden in ihrer Verknüpfung altmesopotamischer und hellenischer Elemente oder die Gandharakunst in Indien oder die buddhistische Kunst in China; aber auch die Kunst der Römer wird man, da ja in ihr so vielfach hellenische und etrurische Überlieferungen zusammenflossen, hierher rechnen müssen, obwohl man mit Rücksicht auf ihren Etagen- und Gewölbebau vielleicht schwankend werden könnte.

Von der späteren romanischen Kunst wird man schon sagen müssen, daß sie durch die konsequente Entwicklung eines ihr eigentümlichen konstruktiven Prinzips, nämlich des auf dem Rundbogen basierenden Gewölbebaus, und ebenso auch in ihrer Dekoration sich zur Höhe originalen Kunststils emporgeschwungen hat, und man kann den entwickelten Rundbogenstil des Abendlandes, wie er uns z. B. in den großen Domen von Speier, Bamberg, Worms, Limburg, der Liebfrauenkirche zu Andernach in imposanter Massenwirkung, als freie Raumschöpfung, entgegentritt, wohl mit der gotischen Kunst in Parallele setzen. Von diesen gotischen Bauwerken werden die romanischen freilich übertroffen an Größe und Zierlichkeit, an Können und Wagen; aber in ihrer ruhigen Würde, kräftigen Gliederung und malerischen

Raumgestaltung durch Eck- und Vierungstürme können sie sich doch als eigenartige und hoheitsvolle Gebilde gut behaupten; und etwas Ähnliches gilt auch von der späteren Bauweise des Oströmischen Reiches, der byzantinischen Kunst, die sich namentlich im Kuppelbau zu ganz eigentümlichen Schöpfungen entwickelte. Zweifellos gehört die ganze altchristliche und frühromanische Kunst in diese Kategorie.

Technisch und in bezug auf die Ausdrucksmittel pflegen die „Übergangsstile“ den autochthonen meist entschieden überlegen zu sein; begreiflicherweise, weil eben in ihnen schon die Errungenschaften mehrerer Kulturkreise zusammenfließen und sich gegenseitig steigern und ergänzen. Rein künstlerisch stehen sie jedoch hinter den autochthonen Stilen an Ursprünglichkeit, Naivität und Einheitlichkeit ihrer Formensprache, hinter den originalen Kunststilen an harmonischer Durchbildung, Feinheit der Gestaltung und Wahrheit des Ausdrucks zurück. Vieles in ihnen ist nicht erfunden, sondern nur gefunden; nicht empfunden, sondern nur an- oder nachempfunden; manches in dem, wovon sie ausgehen, nicht ganz verstanden; manches nur äußerlich nebeneinandergestellt, nicht wahrhaft verschmolzen.

Und zu dieser Gruppe — einer Art Spezialfall derselben — wird man füglich auch alle jene Kunstformen rechnen müssen, welche die Sprache eines älteren Kunstreiches mehr oder weniger einfach nachahmen, und die insbesondere in der historisierenden Zeit massenhaft entstanden sind: die griechischen Tempel, die durch Schinkel und Klenze an den Ufern der Spree und der Isar geschaffen wurden, oder die zahlreichen gotischen Kirchen, Parlamentshäuser, Rathäuser usw., welche in mehr oder minder getreuer Anlehnung an ältere Vorbilder gebaut wurden und bei denen über das künstlerische Geschick nur die Art und Weise entscheidet, wie der Erbauer sich in die Formensprache einer älteren Zeit einzuleben gewußt und wie weit er sie, ohne ihr Gewalt anzutun, mit den doch teilweise geänderten Bedürfnissen einer neuen Zeit zu vereinigen gewußt hat.

Oft unterscheiden sich solche Werke von den Erzeugnissen des Übergangsstils im engeren Sinne dadurch, daß die eigentliche Tendenz ihrer Schöpfer gar nicht auf die Hervorbringung einer neuen Ausdrucksweise gerichtet ist; man hat vielmehr das Be-

streben, möglichst „stilgerecht“ zu arbeiten, d. h. sich in das ganze künstlerische Prinzip eines vergangenen Stils aufs sorgfältigste und treueste hineinzudenken und aus einer möglichst intimen Vertrautheit mit dem, was historisch beglaubigt ist, heraus zu schaffen. Anderseits aber können derartige Bestrebungen doch niemals absolut gelingen. Es ist und bleibt etwas anderes, inmitten der geistigen und künstlerischen Atmosphäre selbst zu schaffen, aus der heraus ein Stil ursprünglich geboren wurde, als später, unter geänderten Verhältnissen, diese Atmosphäre künstlich wieder zu erzeugen. Gerade für uns, die wir so entschieden die Abhängigkeit der Stilformen von den allgemeinen Kulturverhältnissen anerkannt, ja, wie früher gesagt wurde, stilistische Differenzen als eines der feinsten Reagensphänomene für ethnische und kulturelle Verschiedenheiten betrachten, ist eine wirkliche „Wiederholung“ eines historischen Kunststiles zu einer späteren Zeit fast undenkbar. Es wird — im feinsten Sinne der Stilkritik — wohl immer eine Mischform werden, weil der Geist einer geänderten Zeit durch tausend Poren auf den schaffenden Künstler, auch wenn er sich noch so sehr die volle Reinheit des Stiles vorgesetzt hat, eindringen wird, und zwar um so mehr, je weniger er bloßer Archäolog und je mehr er selbständiger, phantasiekräftiger Künstler ist. Gerade bei einem Manne wie dem ausgezeichneten französischen Gotiker Viollet-le-Duc, der mit scharf ausgeprägtem Stilgefühl die letzten Feinheiten vollendeter Gotik historisch und theoretisch zu erfassen wußte, zeigt sich das deutlich an der eigentümlichen Trockenheit, die dem, was er selbst als Architekt geschaffen hat, anklebt. Wenn gar nichts anderes auf denjenigen, der streng in einem Stile der Vergangenheit zu arbeiten sucht, einwirkt, so sind es doch zumindest die geänderten Bedürfnisse und Verhältnisse, die unmöglich ganz ohne Einfluß auf die angewendete Formensprache bleiben können. Unzählige Male sind die Formen des griechischen Tempels nachgeahmt worden; aber einen griechischen Tempel als Kultstätte einer Gottheit, als Mittelpunkt eines Volkslebens, als nationales Heiligtum, wieder zu erschaffen, das steht nicht in der Hand des Architekten, auch des geschicktesten und genialsten nicht. Auch der strengste Klassizist muß schließlich die griechischen Formen anderen Bedürfnissen dienstbar

machen und keine Genauigkeit im einzelnen kann ihn davor schützen, daß die Wirkung des Ganzen eben doch „modern“ ist. Unzählige Male sind die Formen der Gotik nachgeahmt worden; aber je sorgfältiger der Plan einer neuen Kirche oder eines Rathauses bis in alle Einzelheiten vom Architekten festgestellt und entworfen worden ist, um so mehr wird gerade ein solcher moderner Bau durch seine alles Zufällige, alle Willkür ausschließende Konsequenz sich von den mittelalterlichen Bauten unterscheiden, die in langen Bauperioden allmählich entstanden, an denen mehrere Köpfe und viele, relativ selbständige Meisterhände beteiligt waren und die eben darum auf den späteren Beschauer den Eindruck von etwas nicht Gemachtem, sondern Gewordenem, man möchte fast sagen, den Eindruck von einem lebendigen Wesen machen.

Und so liegt sicherlich den zahlreichen Bauwerken, wie sie im 19. Jahrhundert in den verschiedensten historischen Stilen errichtet worden sind, etwas Gemeinsames zugrunde, und es läßt sich sehr wohl denken, daß künftige Generationen an den Bauwerken des 19. Jahrhunderts — mögen sie in diesem oder jenem historischen Stil errichtet sein — gewisse Merkmale finden werden, an denen die Zeit ihrer Entstehung zu erkennen sein wird, wenngleich es ausgeschlossen sein dürfte, daß man für alle diese verschiedenartigen Gebäude eine zusammenfassende Stilbezeichnung gebrauchen wird, d. h. daß man unsere in getreuer Nachahmung erbauten romanischen oder gotischen Kirchen, daß man ein Rathaus in deutscher Renaissance, einen Palast in italienischer Renaissance, ein Wohnhaus im Barockstil auch in den fernsten Zeiten nicht viel anders charakterisieren wird, als wir das heute tun und nicht etwa als „Stil der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“ erklären wird. Gewiß muß die Formensprache der historischen Stile bei ihrer Anwendung auf neuzeitliche Aufgaben naturgemäß eine Umgestaltung erfahren; aber bei solchen Arbeiten, welche stilgerecht sein wollen, wird sie nicht so beträchtlich erscheinen, daß sie für sich als Bildung einer neuen Formensprache, eines neuen Stils, wird gelten können.

Als höchste Erscheinung zeigt uns die Stilgeschichte das, was man den originalen Kunststil nennen kann, im Gegensatze zum autochthonen Stil — ein Wort, mit welchem be-

zeichnet werden möge, daß ein Kunststil nicht ohne Berührung mit mannigfachen Kunstformen und ohne die Basis einer vorausgehenden Kunstübung erwachsen kann, daß er aber als „originaler“ alle diese Elemente seiner Bildung selbständig aufnimmt, mit Feinheit umgestaltet und einer eigenartigen formalen Grundanschauung nicht angliedert, sondern anpaßt und unterwirft.

Als originale Kunststile müssen wir in der bisherigen Stilgeschichte das hellenische Kunstreich, das gotische Kunstreich, die Renaissance und die Kunst des Islam betrachten. In bezug auf die hellenische und die gotische Kunst wird diese Auffassung wohl keinem Zweifel unterliegen. Denn beide heben sich durch ihre Formensprache und ihre Ausdrucksmittel scharf voneinander und von allen anderen Kunstreichen ab; beide haben eine Fülle vorausgegangener Tradition in technischer, konstruktiver und dekorativer Beziehung hinter sich, aus welcher sie langsam und konsequent ihre Eigentümlichkeit entwickelt haben und beide haben diese Anregungen zu völlig selbständigen und harmonisch in sich geschlossenen Formsystemen entwickelt.

Ob man die Kunst des Islam als einen „originalen“ Kunststil betrachten dürfe, kann füglich bezweifelt werden. Man muß sich aber gegenwärtig halten, daß die Kunst der mohammedanischen Völker, in ihrer Entwicklung über viele Jahrhunderte und unermeßlich ausgedehnte Territorien sich erstreckend, nicht in dem Sinne ein einheitliches Kunstreich darstellt, wie die Antike oder die Gotik, sondern vielerlei Einflüsse, zum Teil ganz unvermittelt, in sich aufgenommen hat. Vor allem fehlt der Kunst des Islam ein einheitlich führendes Konstruktionsprinzip, welches ihr speziell zu eigen wäre, wie der Säulenbau der hellenischen, der Gewölbebau mit Rippen und Gurten der gotischen Kunst; sie verwendet die Säule, den Rundbogen, den Spitzbogen, versucht auch immer wieder die Kuppel; aber der konstruktive Gedanke wird durch sie nicht gefördert. Sowohl in der Konstruktion als in der Komposition hat sich die mohammedanische Kunst an die Kunst der Vergangenheit in den eroberten Ländern angelehnt, und von dem für den Architekten gewiß höchsten Gesichtspunkt aus, dürfte ihre Kunst nicht als originaler Kunststil, sondern nur als ein Übergangs- oder Mischstil bezeichnet

werden. Allein damit würde man der Kunst des Islam nicht gerecht werden. Tektonisch unzulänglich, hat diese Kunst vielleicht in höherem Grade als jede andere die reizvollsten malerischen Wirkungen erzielt, die überhaupt je gelungen sind, und Hand in Hand damit eine Dekorationskunst geschaffen, welche die üppigste Phantasie in den reizvollsten Linienschöpfungen, den harmonischesten Farbenspielen zeigt und in dieser Weise — die zugleich eine außerordentliche Blüte des Kunstgewerbes bedeutet — einzig dasteht.

Dekorativ ist auch die wichtigste Neuerung ihrer Kuppelbildung, welche die Araber bei den christlichen Syrern vorgefunden, und zwar in der Form, daß man in den Ecken Steine in diagonaler Richtung vorspringen ließ und so das Viereck in ein Vieleck verwandelte, von welchem dann der Übergang zur Kuppel weniger schroff wurde. Die Araber haben, um den Übergang für das Auge noch besser zu vermitteln, sowohl die unteren als die übereinander lagernden Steine einzeln nach dem Muster sphärischer Zwickel ausgehöhlt.

Am schwierigsten dürfte es wohl sein, den richtigen Gesichtspunkt für die Beurteilung der Renaissance zu finden. Man muß für sie die Würde eines „originalen“ Kunststiles ansprechen, obwohl es vielleicht scheinen möchte und auch nicht selten behauptet worden ist, daß sie mit vollem Bewußtsein der römischen Architektur die Bauformen entlehnt und im eigentlichen Sinne gar nichts Neues hervorgebracht habe. Sicherlich steht die Renaissance schon in ihrem Entstehen im Gegensatz zu den organischen Stilen, dem griechischen und dem gotischen, denn sie hat nicht wie diese ihre Ausdrucksformen erst im Laufe einer bestimmten Entwicklung selbständig hervorbringen müssen, sondern die Renaissance hat, namentlich in Italien, ihre Formen mit vollem Bewußtsein einer früheren Blütezeit der Kunst des eigenen Landes entlehnt. Allein auch bei dieser Entlehnung konnte doch von einem einfachen „Herübernehmen“ und „Abschreiben“ keine Rede sein. Man konnte wohl Ciceros Briefe und Reden, sowie Vergils Epen kopieren, nicht aber die antike Architektur. Erstens, weil von der antiken Architektur viel weniger vollständig erhalten war als von der antiken Literatur; dann aber auch, weil der die Baukunst mehr als jede andere

Kunst durchdringende Zweckgedanke eine selbständige Anpassung der antiken Kunstmittel an die Zwecke der Gegenwart unerläßlich machte. Die wesentlich verschiedenen Bedürfnisse der Kultur und des Lebens, wie sie sich im 15. und 16. Jahrhundert herausgebildet hatten, boten ganz neue und dem antiken Leben fremde Aufgaben dar: die Kirche, himmelweit verschieden vom antiken Tempel; der Palast, zugleich Außenbau und Innenbau, seiner ganzen tektonischen Anlage nach Stockwerksbau, und gänzlich verschieden vom antiken Hause als reinem Innenbau und fast ebenso ausschließlich Erdgeschoßbau. Diese Aufgaben des neueren Kulturlebens zwar mit den Formen der antiken, speziell der römischen Kunst, jedoch in ganz selbständiger, die neuen Bedürfnisse nicht vergewaltigender, sondern sich ihnen auf das geschickteste anpassender Weise gelöst zu haben, ist das Verdienst der Renaissance, und wenn sie auch wohl auf den höchsten Ruhm wird verzichten müssen, wie die griechische und gotische Kunst, ihre ganze Formensprache selbst geschaffen zu haben, so kann doch nicht bestritten werden, daß sie mit dem Erbe der Vergangenheit ganz selbständig gewirtschaftet hat und daß sie mit Benutzung aller bis dahin errungenen Hilfsmittel ihre Aufgaben durch ein nicht-typisches, sondern rationelles, für jeden Fall wohlüberlegtes Konstruktionsverfahren gelöst hat. Die Formensprache der Renaissance ist zwar antikisierend, aber nichts weniger als bloße Kopie. Die römische Formenwelt wurde den Renaissancekünstlern ein maßgebendes Vorbild, wie eine zweite Natur; sie studierten sie, wie der Bildhauer und Maler die Natur selbst, und so trinkt auch ihre Ornamentik aus diesem ewig fließenden Born. Aber schon G. Vasari hat darauf aufmerksam gemacht, daß es mit der unmittelbaren Übertragung nicht getan sei; es komme nicht darauf an, Abbildungen schöner Dinge zu besitzen, sondern man müsse auch wissen, sie mit Anmut, Maß und Verhältnis in schickliche Übereinstimmung mit dem zu bringen, wozu man sie gebrauchen wolle. Und so läßt sich überhaupt das Verhältnis des Baukünstlers der Renaissance zur Antike dahin zusammenfassen, daß er die Motive seiner Formen dieser zwar entlehnt, aber bei ihrer Ausbildung und Verwendung seine individuelle Schöpferkraft sich bewahrt hat.

Vor allem aber dürfen wir nicht vergessen, daß die Renaissance selbst eine innere Entwicklung durchgemacht und sich namentlich im Barockstil mit Bewußtsein von der unbedingten Bewunderung und Nachahmung der Antike frei zu machen gesucht und in der Tat auch ganz Selbständiges geschaffen hat. Auch literarisch tritt das hervor. G. B. Vignola, der ausgezeichnete Architekt, welcher in der Kirche Il Gesù zu Rom (begonnen 1568) ein unzählige Male nachgeahmtes Vorbild geschaffen hat, ist auch der Verfasser eines Lehrbuchs der fünf antiken Säulenordnungen (Regola delli cinque ordini d'architettura, Rom 1560), das für zwei Jahrhunderte das klassische Muster blieb, weshalb Vignola in der allgemeinen Vorstellung oft als der vollendete Regelmensch und Theoretiker gilt. Und bezeichnend für den Geist, in dem das Buch geschrieben, ist der Satz der Vorrede: Seine Absicht sei, aus der Vergleichung alles dessen, was gefällt, sowohl nach den neueren Schriftstellern als den antiken Werken, eine Regel zu gewinnen. In allem, was über die fünf Säulenordnungen hinausgeht, hält sich Vignola für vollkommen ungebunden. Um den Geist der Antike ist es ihm nicht zu tun. Im ganzen merkt man, daß die Antike nicht mehr mit kindlichem Staunen, mit einer fast heiligen Scheu betrachtet, sondern als eine „Regel" empfunden wird. Und man empfand mit Wohlgefallen das Eigentümliche (capricioso), das über die Regel hinausgeht. Die einen durchbrechen sie mit Absicht; ängstlichere Gemüter suchen zu vermitteln und zu entschuldigen, was immer entschuldigt werden kann. Und dem entsprechen auch die wirklichen Leistungen des Stils: seine Brechung der Formen, die ihren Höhepunkt in der Verkröpfung erreicht, und auch hier anfangs nur an ganzen Mauerteilen angewendet wird, während später jeder Halb- und Viertelspilaster im Gebälk sein Echo finden will; dann in der Schwingung der ganzen Mauermasse, in der Weise, daß die Fassade an den Enden sich etwas einwärts wölbt, in der Mitte dagegen eine lebhafte Bewegung nach vorn, nach dem Beschauer zu, erhält. Damit im Zusammenhange fangen dann auch die Giebel an, sich zu bäumen und nach außen zu werfen; ebenso die Verschwellung der Linienbewegung, die Bildung von hermenartigen Pilastern mit nach oben divergierenden Linien, die gewundenen Säulen. Und vor allem in den höchsten

Leistungen des Barockstiles, in den Innenräumen der Kirchen, tritt eine ganz neue Technik der Raumdarstellung ein; die strenge Form löst sich auf, um das Malerische im höchsten Sinne, um den Zauber des Lichts, einzulassen.

Endlich zeigt uns die Stilgeschichte noch eine Erscheinung, an der man nicht achtlos vorübergehen darf, nämlich die Entwicklungsphasen der einzelnen Stile selbst: die Phase des Reifens, der Reife, der Überreife. Als solche Phasen haben wir zu betrachten das Verhältnis der Kunst des Quattrocento und des Barock zur Renaissance; das Verhältnis des Spätromanischen und des Flamboyant zur Gotik; Verhältnisse, die aber typisch sind und sich ganz ebenso in der Kunst des Altertums auffinden lassen. Ja einmal erleben wir sogar das Schauspiel, daß ein abgeleiteter Stil, der eigentlich nur ein Entwicklungsmoment eines Originalstiles ist, nämlich das Rokoko im Verhältnis zur Renaissance, sich beinahe zur Höhe eines originalen Kunststiles erhebt, indem er eine ganz selbständige Formensprache entwickelt — allerdings nur auf dem Gebiet der Dekoration.

VI. Kapitel

Die Wertung der Stile

Auch die flüchtigste Bekanntschaft mit den großen historischen Erscheinungen des Kunstlebens zeigt, wie verschieden die Ausdrucksformen sind, deren sich die einzelnen Kulturen und Zeitalter bedienen, um die Gebilde ihrer Phantasie sinnlich zu verkörpern, wie verschieden die Richtungen der bildenden Phantasie: zwischen dem Tempel der Athena Parthenos und dem Kölner Dom und der Peterskirche, zwischen Pompeji und dem Nürnberg des 16. Jahrhunderts und dem heutigen Wien scheint eine Welt zu liegen, wie sie ja wirklich dazwischen liegt — eine Reihe ungeheurer Umgestaltungen im Völkerleben und im ganzen Aufbau der Kultur, ein Abstand ganz ebenso groß, wenn man, statt sich an die Architektur zu halten, Sophokles mit Shakespeare und beide mit Grillparzer oder Homer mit Milton und Goethe vergleicht. Niemand, der sich so viel künstlerische Bildung und künstlerisches Verständnis ange-

eignet hat, um die Formen und Ausdrucksmittel, an welche er, als der Sohn einer bestimmten Zeit, gewöhnt ist, nicht für die allein möglichen zu halten — ja man kann noch weiter gehen und sagen: Niemand, der auch nur eine gewisse naive Empfänglichkeit besitzt — wird leugnen, daß sich in allen diesen Hervorbringungen des künstlerischen Geistes, wie weit sie auch in bezug auf Ausdrucks- und Gestaltungsmittel, also eben in bezug auf den Stil, voneinander entfernt sein mögen, Schönes, Schönheit vorfindet, daß sie Gegenstände des Gefallens, eines ästhetischen Genusses zu werden vermögen. Es wird auch kaum jemand leugnen wollen, daß diese Wirkung eine beabsichtigte war.

Es ist nunmehr die Frage zu beantworten, wie es sich mit dem ästhetischen Wert der einzelnen geschichtlich gewordenen Stile verhält, eine Frage, die offenbar nicht nur theoretisches Interesse hat, sondern auch für den praktischen Architekten die größte Bedeutung besitzt. Bis zu einem gewissen Grade ist sie freilich durch die früheren Darlegungen über das genetische Verhältnis der wichtigsten Kunststile zu einander bereits erledigt: daß alle autochthonen Stile nur eine untergeordnete Bedeutung beanspruchen können, weil sie sich nicht zu der vollen Freiheit der Raumgestaltung, zu der vollen Beherrschung der künstlerischen Nachahmung der Natur erhoben haben. Entweder es tritt die äußere Größe, die Anhäufung gewaltiger Massen an die Stelle der eigentlichen Kunstform oder an die Stelle einer durchgebildeten Gliederung, die das Einzelne dem Ganzen und einem beherrschenden Gedanken unterordnet, tritt ein unorganisches Aneinanderreihen und Wiederholen einzelner Raumteile.

Es bleiben demnach für diese Betrachtungen zunächst nur diejenigen Kunstreiche übrig, die als „originale Kunststile“ bezeichnet wurden: die Antike (in welchen Begriff hellenische Kunst und hellenisch-römische Reichskunst zusammengefaßt werden sollen), die Gotik, mit den ihr unmittelbar vorausliegenden und zu ihr überleitenden Entwicklungsformen der mittelalterlichen Kunst, die Renaissance mit ihren beiden Ausläufern Barock und Rokoko, und endlich die mohammedanische (oder arabische) Kunst.

Lassen sich diese Stilformen untereinander ihrem ästhetischen Wert nach vergleichen?

Soll diese Frage einen Sinn bekommen, so muß sie genauer präzisiert werden. Aus dem ersten Teil des Buches ist zu ersehen, auf welchem Standpunkte im allgemeinen der Verfasser steht. Man ersieht daraus, daß von der Ästhetik als einer empirischen Wissenschaft des Gefallenden und seiner Gesetzmäßigkeiten gehandelt wurde, und daß gerade die Vergleichung des mannigfaltigen Schönen, welches die Geschichte der Kunst und der Künste aufweist, den eigentlichen Lebensnerv dieser Disziplin bildet. Eine solche Vergleichung also zwischen den künstlerischen Idealen und Ausdrucksmitteln verschiedener Perioden ist demnach nicht nur nichts Ungereimtes oder Widersinniges, sondern etwas höchst Notwendiges, um zu klaren Einsichten in die innere Gesetzmäßigkeit des Kunstschaffens zu gelangen. Die ganze Stilbetrachtung ist darauf ausgegangen, zu einem beständigen Vergleichen von Erscheinungen anzuregen, die räumlich und zeitlich weit auseinanderliegen, um Kontrast und Identität lebendig zu fühlen.

Ein derartiges Vergleichen kann nicht dazu führen, daß man die originalen Kunststile vor- oder nebeneinander klassifiziert, so daß man sie selbst in eine Reihe ordnet, die von dem ästhetisch minder Wertvollen zu dem höchst Wertvollen aufstiege. Es ist ohne weiteres deutlich, daß das abgeschmackt wäre. Die ästhetischen Eindrücke, welche wir empfangen, wenn wir unbefangen die Schöpfungen dieser Kunstreiche mustern, weisen uns einen anderen Weg. Zunächst ist offenbar, daß ästhetische Wirkungen nicht ausschließlich an eine bestimmte Formensprache geknüpft sind und ferner, daß in jedem einzelnen Stil die ästhetische Wirkung größer oder geringer sein kann, d. h. daß es in jedem Stil Meisterwerke und geringere Arbeiten nebeneinander gibt, daß also die Anwendung einer bestimmten Formensprache für sich allein noch keineswegs eine Anweisung auf die Hervorbringung von vollendeter Schönheit bedeutet, so wenig wie die Anwendung einer bestimmten, wenn auch noch so geformten und künstlerisch durchgebildeten Sprache in der Literatur schon die Erzeugung von schönen Dichtwerken verbürgt. Natürlich: viel tut unter Umständen der Gebrauch eines

durchaus gebildeten, bestimmten Zwecken genau angepaßten Ausdrucksmittels, wie beim technischen Arbeiten der Gebrauch eines trefflichen Werkzeugs. Aber der bekannte Vers Goethes: „Weil dir ein Verslein gelang in einer gebildeten Sprache, die für dich dichtet und denkt, glaubst du ein Dichter zu sein" — dieser Vers paßt ganz genau auch auf den Künstler, den Architekten, den der sorgfältig durchgearbeitete und ausprobierte Formenschatz eines bestimmten Stils ganz ohne sein Zutun mit mannigfachen Ausdrucksmitteln versieht, mit Vorbildern, mit Anweisungen, die aber doch niemals die Bedeutung des persönlichen Schaffens, die Kunst der Anwendung des Gegebenen auf die spezielle Aufgabe, in den Hintergrund schieben können. Also in jedem Kunststil sind ästhetische Wirkungen möglich und in jedem Kunststil wird die Wirkung des einzelnen Werkes von der speziellen Begabung seines Schöpfers abhängen, von der Art und Weise, wie die Mittel, welche der Stil an die Hand gibt, der speziellen Aufgabe angepaßt und wie die Formen des Stils selbst benutzt und durchgeführt sind.

Daß in jedem Kunststil ästhetische Wirkungen möglich sind, ergibt sich daraus, daß keiner dieser Stile die Wirksamkeit jener allgemeinsten Formalgesetze des Gefallens ausschließt, welche unbedingt erfüllt sein müssen, wo ein ästhetischer Eindruck erzielt werden soll. Jeder dieser Stile hat vielmehr seine Stärke in der feinsten Durchbildung und in der eigenartigen Gestaltung jener Formalgesetze, die als Eurhythmie, Proportion und Harmonie bezeichnet wurden.

Das sind alles formale Gesetze, also Relationen, bestimmte Verhältnisse; die Inhalte, auf welche sie angewendet werden, die Massen, welche durch sie gegliedert und ins Gleichgewicht gesetzt oder kontrastiert werden, sind ihrer absoluten Beschaffenheit und Größe nach verschieden; darum der wesentlich verschiedene Eindruck der einzelnen Gebilde. Aber sie sind immer und überall beherrscht und durchdrungen von jenen Gesetzmäßigkeiten, und deshalb besteht die Möglichkeit, daß so verschiedene Gebilde wie ein griechischer Tempel, eine gotische Kirche und ein Renaissancepalast gleichmäßig Gegenstand höchsten ästhetischen Wohlgefallens werden können. Ob wir ein fein abgestuftes Verhältnis zwischen horizontalen und verti-

kalen Linien, ob wir ein wohlabgewogenes Gleichmaß zwischen den Raumbildungen zu beiden Seiten der Längen- und Querachse eines Baus, ob wir eine regelmäßige Gliederung der Flächen in Wiederkehr gleicher Elemente vor uns haben oder Kontraste, die doch durch Beziehung auf ein Gemeinsames wieder vermittelt werden — das ist alles ganz unabhängig davon, ob wir es mit einem Säulentempel zu tun haben oder mit einem Kirchenschiff, ob es sich um die Gliederung eines Frieses durch Triglyphen und Metopen oder um die Gliederung der Wandfläche eines Mittelschiffes durch Triforien und Fenster oder um die Fassade eines Palastes und deren Gliederung handelt. Was in diesen Formen erscheint, was gegliedert wird, wie es gegliedert wird, was ins Gleichgewicht gesetzt und kontrastiert wird, zwischen welchen Maßen die wohlgefälligste Proportion gesucht wird: das alles ist einerlei; wo aber dieses Doppelpaar von Reizwirkungen elementarästhetischer Art auftritt, da übt es vor aller Reflexion und über alle Reflexion auch seine Wirkungen, und diesen Wirkungen kann sich, eben weil sie ganz unmittelbar sind, weil sie recht eigentlich empfunden werden, also sinnlich sind, niemand entziehen. Die großen Differenzen des Geschmacks wurzeln in viel komplizierteren Verhältnissen.

Unter diesem formalen Gesichtspunkt nun kann man offenbar gar keinen ästhetischen Unterschied zwischen den Stilen machen. Fein abgewogene Verhältnisse, reiche Gliederung, berechnetes Zusammenwirken der Teile mit dem Ganzen, Reichtum im einzelnen bei übergreifender Einheit des Ganzen: das sind Eigenschaften, die weder schlechthin alle Werke haben, die in einem bestimmten Stil gehalten sind, noch einem bestimmten Stil allein oder vorzugsweise zukommen, während sie anderen abgingen.

Aber selbstverständlich sind die Eindrücke, die man von Werken der Baukunst empfängt, mit diesen elementaren Wirkungen noch nicht erschöpft, wie ja auch umgekehrt niemand bloß zu dem Zwecke baut, um derlei Wirkungen hervorzubringen. Man muß sich an das Wesen der Architektur erinnern, um, über diese formale Betrachtungsweise hinausgehend, die Frage zu beantworten, ob dieses Wesentliche in allen Stilformen in gleichmäßiger Ausprägung und in der höchsten Stufe zum Vorschein

kommt. Die Baukunst, so wurde früher definiert, ist eine raumgestaltende, raumschaffende Kunst; dies ist im Gegensatze zu allen nachahmenden Künsten die eigentliche Aufgabe der architektonischen Phantasie, und zwar nicht als bloßes Spiel, gewissermaßen ins Leere hinein, sondern in Anknüpfung an bestimmte Kulturzwecke. Und indem die Baukunst für bestimmte Kulturzwecke die angemessenste, wohlgefälligste Raumgestalt schafft, bringt sie, wie jede andere Kunst, zugleich bestimmte Gedanken und Ideen in ihren Schöpfungen zum Ausdruck.

Wie verhalten sich nun die einzelnen Stile zu dieser wesentlichsten Aufgabe der Baukunst? Sind sie alle gleichmäßig geeignet, der Raumphantasie zu dienen? Ist jeder Stil zum Ausdruck verschiedener Kulturzwecke gleich geeignet? In diesen Fragen liegt der Kern des Problems.

Es ist klar, daß die raumgestaltende Phantasie nur da zu ihrem vollen Recht kommt, wo die technischen Mittel, über die ein Stil verfügt, ihm einerseits beliebige Höhenentwicklung gestatten und anderseits erlauben, in beliebiger Höhe einen möglichst großen Flächenraum zu einer einheitlichen Gesamtwirkung zusammenzufassen, also eine bestimmte dreidimensionale Raumgestalt als solche wirken zu lassen. Auch für diese Raumwirkung als solche sind wir von Natur aus ungemein empfänglich. Zwar kann sich keine Architekturwirkung an wahrer Größe mit dem vergleichen, was wir erleben, wenn wir etwa auf der Heide oder auf dem Meere zum Himmel, besonders zum gestirnten Himmel, aufblicken; aber obwohl das Himmelsgewölbe sozusagen das Urbild aller irdischen Wölbungen und in seiner optischen Herrlichkeit unerreichbar ist, so fehlt seiner Wirkung doch etwas, wodurch unsere menschlichen Wölbungen bei unendlich geringeren absoluten Dimensionen doch mit ihm zu konkurrieren vermögen: der Kontrast zwischen Größe und Begrenzung, jenes reizvolle Spiel, durch welches das Auge immerfort an die Schranken des Raumes erinnert und durch das diese Schranken doch zugleich infolge der Größe der Verhältnisse immerfort aufgehoben werden. Man braucht nicht gerade in das Pantheon oder in die Peterskirche oder in den Prachtsaal der Wiener Hofbibliothek einzutreten, um diese Wirkung zu verspüren; gerade ein künstlerisch viel bescheidenerer Raum, wie z. B. die „Rotunde“ in Wien, wird

dieses spezifische Raumgefühl in seiner Reinheit sehr gut vermitteln.

Wie stehen nun in dieser Beziehung die einzelnen Kunststile zueinander? Der eigentliche hellenische Tempelstil mit seinen durchaus horizontalen, ans Gebälk gebundenen Raumabschlüssen kommt hier nicht in Betracht; was wir ihm auch sonst an Vorzügen zusprechen wollen, in diesem Punkt wird er von späteren Leistungen weit überboten. Das ist kein bloßes Geschmacksurteil, sondern eine objektive, aus der Vergleichung der geschichtlichen Leistungen der Architektur sich ergebende Tatsache. Dagegen stehen der römische Stil, mit Leistungen wie das Pantheon, die Thermen des Caracalla und Diokletian, Renaissance und Barock mit Leistungen wie St. Peter und Gesù und deren zahllosen Nachbildungen auf der einen Seite, die Gotik mit ihrer nicht minder erstaunlichen Wölbekunst im Kirchen- wie im Profanbau auf der anderen Seite gewissermaßen gleichberechtigt einander gegenüber. In gewissem Sinne ist die Raumkunst der Gotik nicht minder erstaunlich wie die Raumkunst der römischen und romanisierenden Stile. Und doch muß bezweifelt werden, daß die Gotik ein Werk geschaffen hat, welches, lediglich von diesem Gesichtspunkt aus betrachtet, als Raumgebilde in abstracto, sich mit den genannten großen Werken der romanischen Kunst vergleichen kann. Die allgemeine Tendenz der Gotik begünstigt die Höhenrichtung und durchbricht überall die Wände; infolgedessen werden ihre Räume, je mehr sie in die Höhe wachsen, desto schmäler im Verhältnis, und in manchen französischen und deutschen Domen bekommt das Innere des Mittelschiffs dadurch fast etwas Beängstigendes. Und auch da, wo die Gotik das später wieder auszugleichen versucht hat, z. B. in den später namentlich in Deutschland so beliebten Hallenkirchen, die, wie es scheint, aus den Bedürfnissen der Predigerorden hervorwuchsen, kann dieses Verhältnis nicht ganz verwischt werden; die gleichmäßige Höhe von drei Schiffen, die einander auch in der Breite sehr nahestehen, gestattet wohl eine breitere Raumentfaltung in der Höhe, aber die einheitliche Wirkung des geschlossenen Raumes als solchen wird doch durch den Pfeilerwald, der notwendig ist, um die Gewölbe zu tragen, einigermaßen beeinträchtigt. Am meisten hat sich die Gotik in Italien

der Gestaltung weiter Räume, nicht bloß hoher, zugewendet. Und dasjenige gotische Bauwerk, welches vielleicht der architektonischen Idee des St. Peter und Gesù am nächsten kommt, wie es auch sicherlich bedeutsam auf sie eingewirkt hat, ist der Dom zu Florenz mit der herrlichen Kuppel Brunellescos. Aber ist auch das Schiff gotisch, so ist die Erbauung der Kuppel selbst nicht mit den technischen Hilfsmitteln der Gotik bewerkstelligt worden, sondern ist das eigene Werk Brunellescos, der den Tambour als Träger der Kuppel an S. Vitale in Ravenna und den byzantinischen Kirchen der späteren Zeit, die spitzbogige Form der Wölbungslinie an den Baptisterien zu Florenz und zu Pisa, die einer vorgotischen Zeit, einer Protorenaissance, angehören, beobachten konnte.

Dasselbe gilt auch vom gotischen Profanbau, wenigstens da, wo er genötigt gewesen ist, um Stützpunkte für seine Diagonalgewölbe zu gewinnen, in dem Innenraum der Säle Säulen aufzurichten, wie wir dies z. B. in dem berühmten Refektorium des Klosters zu Maulbronn, in dem Remter der Marienburg, in dem Kapitelsaal zu Wels und anderen Orten wahrnehmen.

Allerdings sind der Gotik auch ohne diese Hilfsmittel großartige Innenräume gelungen, so der Ladislaussaal im alten Teile des Hradschin zu Prag, der Gürzenich zu Köln und der (freilich ziemlich schmale) einschiffige Bau des großen Saales in Kings College zu Cambridge; ferner Westminster-Hall und Elthams-Hall.

In manchen dieser Hallen entfaltet die Gotik eine großartige Technik der Holzarchitektur, welche den stilistischen Hauptgedanken der Gotik, die Versinnlichung der technisch-struktiven Glieder — man kann nicht sagen: aus dem Stein in das Holz überträgt — in ganz selbständiger Weise in den Formen des sichtbar werdenden, bemalten und dekorierten Dachgebälks zur Anschauung bringt. Dagegen läßt sich mit vielen modernen Vertretern der Gotik zu ihren Gunsten ein anderes Moment anführen: Nicht mit der Raumgestaltung als solcher erschöpfe sich die architektonische Phantasie, sondern zu dieser Raumgestaltung müsse auch noch die lebendige Anschauung und künstlerische Symbolisierung der beim Aufbau und Bestand eines Bauwerkes mitbeteiligten Naturkräfte, des Stützens und Tragens, des gestörten und sich wiederherstellenden Gleichgewichts, dazu-

kommen. Diese Grundthemen der Architektur hat auf eine unübertrefflich schöne, einfache und unmittelbar einleuchtende Weise der antike Tempelbau ausgesprochen: Säule und Gebälk in unmittelbarem und kräftig wirkendem Gegensatz des Horizontalen und Vertikalen und darüber, gleichsam als beständige Vermittlung, als sichtbar gewordener Ausgleich, der Giebel in die Höhe strebend und von der Last wieder niedergezogen. Aber diese so reiche und dabei so einfache Veranschaulichung jener Grundkräfte der Natur, die in einem Gebäude wirken, bietet der Tempelstil nur als Außenbau; im Inneren, in der lediglich mit Balken geradlinig überdachten Cella, wirkt er viel monotoner.

Die Gotik ist, in konsequenter Durchbildung ihres Grundproblems — der Überwölbung nicht bloß quadratischer, sondern auch oblonger Räume, ja jeder beliebigen Grundfläche, mit Kreuz- und Gurtgewölben — dahin gelangt, den weitaus größten Teil ihrer Kunstformen aus der Werkform, aus den strukturellen Zurüstungen, zu entwickeln. Der ganze Bau ist, gerade bei den Werken, welche die Eigentümlichkeiten dieses Stils am ausgesprochensten zeigen, nichts anderes als das Sichtbarwerden der stützenden, tragenden, spannenden und strebenden Kräfte, die im Bau wirksam sind. Hier geht die Entwicklung von innen nach außen. Das Streben nach Innenräumen, die zwar den Grundtypus des christlichen Kultgebäudes, der Basilika, festhalten, aber dabei den Zug nach der Höhe, welcher schon im romanischen Stil hervorgetreten war, immer mehr ausbilden, treibt die Gurtgewölbe hoch über den Boden des Schiffs empor, hoch über die Seitenschiffe. Dies wäre unmöglich ohne gewaltige Widerlager. Aber wozu solche Mauermassen aufführen, da sich doch der Druck eines solchen Gurtgewölbes auf die Punkte konzentriert, wo der Ansatz der Gewölberippen liegt? Es handelt sich also darum, die durch die Bogenlast in Anspruch genommenen Punkte der Pfeiler so zu stützen, daß sie dem Schub nicht nachzugeben vermögen. Es geschieht dies in der Weise, daß man den Druck von der Mittelschiffmauer durch einen Bogen, den Strebebogen, nach den äußeren Mauern der Seitenschiffe überträgt und diese an den Druckstellen so stark konstruiert, daß sie sowohl dem Schub der Mittelschiffe als auch dem der Seitenschiffe Widerstand zu leisten vermögen: man

bildet die Mauern an diesen Stellen zu besonderen Pfeilern, den sogenannten Strebepfeilern, aus.

Je höher die Gotik sich entwickelt, um so freier und feiner wird dieses System durchgebildet, das die äußere Gestalt durchaus aus den statischen Kräften des Steins und der Mauern entwickelt, jedes zur Werkform gehörige Glied seiner Funktion gemäß gestaltet und eins nach dem anderen naturgemäß erwachsen läßt. Darin liegt die Klassizität der Gotik und ihre unzweifelhafte Überlegenheit über alle anderen Stile begründet. Kein anderer Stil hat mit solcher Konsequenz und mit solchem künstlerischen Geschick die äußere Erscheinung zum Ausdruck des Inneren und der in der ganzen Masse des Baues wirkenden Kräfte zu machen gewußt. Kein anderer Stil hat Jahrhunderte hindurch den Zusammenhang seiner Formen mit der Konstruktion, aus der sie ursprünglich entstanden waren, so streng gewahrt, aus den Konstruktionsteilen die Gliederung im einzelnen abgeleitet und das Prinzip dieser Konstruktion in seinem ganzen Reichtum äußerlich dargestellt.

Wer diesen Gesichtspunkt — er möge die „Ästhetik der architektonischen Dynamik“ genannt werden — in den Vordergrund stellt, der wird zweifellos geneigt sein, der Gotik die allererste Stelle unter den Kunststilen einzuräumen. In diesem Sinne hat sie wirklich keinen Rivalen. Es gibt keinen anderen Stil, in welchem die Masse so wenig als Masse und so durchaus als lebendige Kraft auf die Phantasie wirkte — während tatsächlich solche Massen bewältigt, gleichsam spielend vom Boden gegen den Himmel gehoben werden und solche Konstruktionsaufgaben gelöst werden — wie in der Gotik.

Den maurischen Stil wird man trotz seiner Reize nicht als einen wirklichen Konkurrenten der Gotik auffassen dürfen. Dieser Stil begnügt sich im Vergleich zur Gotik entweder mit sehr bescheidenen Konstruktionsaufgaben oder, wo er wirkliche Massen zu bewältigen hat, da überwindet er ihre Schwere nur zum Schein durch seine spielend graziöse Dekorationskunst, nicht aber durch ihre Umwandlung in ein System bewegter Kräfte. Der antike Tempelstil hat wenigstens in seinem Außenbau und — bei größeren Anlagen, die in der Cella Säulenstellungen haben — oft auch im Inneren ein ungemein klares und

lebendig gestaltetes System der Veranschaulichung der Grundkräfte von Last und Stütze, des ewigen Konflikts zwischen Horizontale und Vertikale, ausgebildet.

In bezug auf Raumgestaltung hat die Renaissance ihr Höchstes in der Ausgestaltung des Kuppelmotivs geleistet. Dieses Motiv zieht sich, man kann sagen, durch die ganze Baugeschichte hindurch. Es erscheint, was den Innenraum betrifft, in einer großartigen Gestalt, in der römischen Kunst des Pantheon, Hagia Sophia; aber es bleibt noch ohne Wirkung für den Außenbau. Das Pantheon ist, von außen gesehen, nur ein ungeheurer Topf mit einem Deckel darüber; denkt man sich die Vorhalle weg, so ist es das Reizloseste, was sich denken läßt. Ohne diesen Säulenschmuck macht der Bau mehr den Eindruck des ein Inneres bloß Umhüllenden und erscheint mehr praktisch als schön. Anderseits ist unverkennbar, daß der eigentliche Rundbau und die rechteckige Vorhalle zu einem organischen Ganzen nicht verknüpft worden sind. Man hat hier ein typisches Beispiel von nicht vermitteltem Kontrast, von mangelnder Harmonie. Beide Teile, die reichgeschmückte, offene Vorhalle und die ungegliederte, geschlossene Zylinderfläche des Rundbaues, bleiben für sich bestehende Gegensätze. Aber auch das Innere ist, was die ästhetische Wirkung betrifft, nicht ganz einwandfrei. Gewiß, die Einheit des mächtigen Zylinder- und Kuppelbaus wirkt zunächst überwältigend, namentlich auch infolge der klaren Beleuchtung durch das offene, 8 : 16 m weite Oberlicht. Aber in dieser Anordnung fehlt in allzuhohem Maße in ihrer großartigen Einheitlichkeit das Moment des Kontrastes und der inneren Mannigfaltigkeit; sie ist allzu gebunden und gesetzmäßig. Die reinen Kreislinien der Kuppel und des Zylinders sind allzu mathematisch und abstrakt, das Verhältnis des inneren Durchmessers zur Höhe (im Inneren) — beide 43,5 m — ist kein harmonisches, sondern ein identisches, und endlich sind auch die Linien der tragenden und der getragenen Teile von zu geringem Gegensatze, als daß diese Einheit eine ästhetische im höchsten Sinne, d. h. aus dem Kampfe einzelner Teile sich entwickelnde, sein könnte.

Manche dieser Schwächen des Pantheon sind bei dem fünf Jahrhunderte späteren Wunderwerk der byzantinischen Bau-

kunst, der Sophienkirche, überwunden. Dieses außerordentliche, vielbewunderte Bauwerk zeigt uns eine Verbindung des römischen Kuppelbaus mit der christlichen Basilika, in welche alle bis dahin zum Bewußtsein gekommenen konstruktiven und ästhetischen Erfahrungen eingegangen sind. Vermieden ist dadurch der allzuscharfe Kontrast zwischen Kuppel und Vorhalle. Die Sophienkirche hatte, gleich den Basiliken des Westens und dem Pantheon, ein Atrium, das nicht wie beim Pantheon unmittelbar unter die Hauptkuppel führt, sondern erst in eine Vorhalle, und sodann von da in den Innenraum, dessen Hauptkuppel eine niedrigere Halbkuppel vorgelagert ist. Auch die Innenwirkung ist eine ganz andere, und zwar der des Pantheon in vielen Stücken bei weitem überlegen. Zunächst was die Proportionen betrifft: der Durchmesser der Kuppel, als ein dem quadratischen Raum der sie tragenden Pfeiler eingeschriebener Kreis, ist 32 m, ihre Scheitelhöhe 55 m, so daß also hier ein ganz anderer Kontrast zwischen Höhe und Breite (Durchmesser) erreicht wird als bei der Identität beider im Pantheon; ein Verhältnis, das zwischen der Identität und der Verdoppelung liegend, eine irrationale Zahl bildet, folglich dem allgemeinen ästhetischen Proportionsgesetz wenigstens nicht widerspricht. Dagegen kehrt auch hier die Monotonie wieder, welche beim Pantheon zwischen den tragenden und den gestützten Teilen bestand; denn in der Mitte, vorne und hinten, rechts und links, ist immer die Wiederkehr desselben konstruktiven Motivs, nämlich der abstrakte, in sich geschlossene Kreisbogen. Die Hauptkuppel bildet eine in ihrer Höhe etwas gedrückte Kugel, ruhend auf vier, nach Lang- und Seitenschiffen sich öffnenden Kreisbogen; Lang- und Seitenschiffe selbst sind wieder halbkugelförmig überwölbt — kurz, innerhalb des größten Reichtums der Anlage doch eine fast ängstliche Beschränkung der Ausdrucksweise auf ein in sich so wenig biegsames und so monotones Formensystem, wie es Kreis und Kugel sind.

Man kann das kulturhistorisch erklären. Man kann sagen: Daß die Byzantiner in einer Zeit, der es nicht an Lust und Kraft zu großen Unternehmungen gebrach, doch nicht die geistige Beweglichkeit hatten, belebtere Formen des Bogens für die Überdeckung so großartiger und mannigfaltiger Räume zu

erfinden, sondern sich nur ans Ererbte hielten und dieses nur mannigfaltiger durchbildeten, — harmoniere mit der Beschränkung des byzantinischen Lebens überhaupt, d. h. mit einer Periode, deren künstlerisches Gestaltungsvermögen erstarrt gewesen, es harmoniere mit der organisatorischen, aber unproduktiven Tätigkeit Justinians in juridischen Dingen. Aber alle diese Erklärungen haben schlechterdings nichts zu tun mit der ästhetischen Würdigung dessen, was hier in Byzanz in Beziehung auf das Problem des Kuppelbaus geleistet worden ist. Nicht ob man es zu einer gewissen Zeit nicht besser machen konnte, ist die Frage, welche die Ästhetik interessiert, sondern ob man es überhaupt nicht besser, d. h. ästhetisch wirksamer, gestalten kann. Und diese Frage ist, wenn wir von allen Idealen baumeisterlicher Phantasie absehen und uns lediglich an die Tatsachen halten, entschieden mit Ja zu beantworten. Auch was die Außenansicht betrifft. Zwar zeigt sich bei der Sophienkirche, wie bei den altchristlichen Kirchen überhaupt, das Bestreben, die innere Raumgliederung äußerlich sichtbar zu machen. Auf allen Seiten wird von den niedrigeren Anbauten das Auge hinaufgeleitet zu der alles überragenden Kuppel. Aber diese Kuppel steckt, da sie eben nur eine Halbkugel ist, doch auch hier noch ziemlich tief in den sie tragenden und umgebenden Mauermassen und wird noch durch den Kranz von vierzig Pfeilern oder Zinnen, zwischen denen die zwanzig Fenster angebracht sind, und die nach außen stark hervortreten, in ihrer Wirkung noch mehr verkürzt.

Die Renaissance kann in diesem Punkte mit der Gotik nicht wetteifern. Sie arbeitet ja im wesentlichen mit den römischen Ausdrucksformen und im wesentlichen auch mit den bereits im Altertum bekannten Konstruktionsweisen. Sie will es auch gar nicht und es kommt gerade in dem künstlerischen Gefühl der Renaissance ein Gegensatz gegen die Gotik zum Ausdruck, den wir auch heute noch lebendig nachfühlen und den wir in bezug auf jene Zeit, welche mit Gotik förmlich übersättigt war, sehr gut begreifen können. Wie groß nämlich auch der Reiz ist, den ein gotisches Bauwerk in seiner Verbindung von größter Lebendigkeit und strengster, geschlossener Notwendigkeit ausübt — hat

man ja doch mit gutem Sinne gerade diese Architektur eine „gefrorene Musik“ genannt — so ist doch gar nicht zu leugnen, daß namentlich das Äußere der gotischen Bauten, je entschiedener es das spezifische Konstruktionsprinzip der Strebepfeiler, der Strebebögen, zur Anschauung bringt und je mehr es durch eine Vereinigung seiner Konstruktions- und Dekorationskunst auch alle diese materiell bedeutsamen Teile zu durchbrechen, möglichst schlank, möglichst durchsichtig zu gestalten sucht, sehr leicht für das Auge etwas Körperloses und zugleich Zerfahrenes bekommt. Dies tritt insbesondere in der perspektivischen Seitenansicht hervor und ganz besonders an den Bauten, wo dieses ganze System um einen polygonen Chorabschluß mit Kapellen in die Höhe wächst. Hier hat man oft den Eindruck eines bloßen Stangengerüstes, eines unruhigen Durcheinanderfahrens sich kreuzender, durchschneidender Linien.

Die Renaissance läßt an Stelle dieser aus Überfülle der sichtbar gewordenen dynamischen Elemente unruhigen Konstruktionsweise wieder den einfachen Gegensatz des Vertikalen und Horizontalen treten: sie bringt die Feindin der Gotik, die Mauer, als Urelement der tragenden Kräfte wieder zu Ehren und sucht diese Kräfte zugleich symbolisch an ihr sichtbar zu machen, indem sie, nach römischer Weise, den Säulen- und Architravstil zur Belebung der Wandflächen verwendet und mit der Bogenwölbung verbindet. Darin liegt ja nun sicherlich der äußerste Gegensatz zu der struktiven Ehrlichkeit der Gotik, die keine Stütze anbringt, wo es nichts zu stützen gibt; es ist dasjenige, was von seiten der gotischen Klassizisten gegen die Renaissance so oft den Vorwurf hat erheben lassen, sie sei überhaupt nur eine Scheinarchitektur. Das ist ja in gewissem Sinne richtig: die struktiven Aufgaben zu lösen, welche die Fassade eines Renaissancepalastes oder einer Renaissancekirche zu erfüllen hat, würde eine Mauer mit Bogenwölbungen für die Öffnungen genügen. Wenn jedoch in diese Öffnungen Säulen gestellt und an der tragenden Mauer die Formen des Steingebälks imitiert werden, so ist dies — natürlich im struktiven Sinne — wenn nicht unwahr, so doch überflüssig, denn diese Formen, die ursprünglich reine Konstruktionsformen, Werkformen waren, sind nun Dekorationsformen geworden; die Mauer, mit den in sie eingesprengten

Bogenwölbungen würde ganz dasselbe leisten ohne sie wie mit ihnen. So richtig dies ist, so darf man diese Betrachtung doch nicht als einen durchschlagenden Grund gegen den ästhetischen Wert dieser Formen geltend machen. Die Wahrheit ist eine schöne Sache in der Kunst, aber auch die künstlerische Wahrheit kann den schönen Schein nicht entbehren. In einer tragenden oder stützenden Mauer, die nicht bloß Wand, Trennungs- und Schlußglied ist, sind zweifellos dynamische und statische Momente enthalten. Die Mauer als solche bringt sie in keiner Weise zur sinnlichen Anschauung; sie wirkt als tote Masse, auch wenn sie die allerwichtigsten Funktionen hat. Durch die Verbindung mit Bauformen, die ursprünglich tatsächlich der Ausdruck des Stützens, Tragens und Spannens gewesen sind, wie Säule und Architrav, wird dieses Tote lebendig oder vielmehr, es tritt ein Leben, welches in der Mauer tatsächlich da ist, aber in ganz anderen Formen und in anderer Verteilung, in die Sichtbarkeit. Was hier erscheint, ist nicht, wie in der Gotik, das Wesen des tektonischen Gefüges selbst, sondern eben das Element „innerer Unwahrheit", das man schon dem römischen Stil vorgeworfen hat und das in der Renaissance und allen ihren Ausläufern wiederkehrt. Was aber erscheint, ist anderseits doch nichts dem Wesen der Sache völlig Fremdes und Gleichgültiges, sondern das Wesen der Sache selbst, nur umgewandelt in freies Spiel der ästhetischen Phantasie. Je ernster dieses Spiel ist, je mehr es seinen Schein dem inneren Wesen der Sache annähert, je mehr der Künstler den Eindruck hervorbringt, das seien nicht nur willkürlich vorgeklebte Prunkstücke, sondern organische Bestandteile des Baues selbst, um so höher wird der ästhetische Eindruck seines Werkes sein.

Allein, wie schon früher ausgesprochen wurde, weder die formale Gliederung und einheitliche Zusammenfassung einer sinnlich-anschaulichen Mannigfaltigkeit, noch die Herstellung von Raumgebilden als solchen, noch die symbolische Verkörperung der in den Bauwerken und Baugliedern wirkenden Kräfte erschöpfen die Aufgabe der Baukunst. In bezug auf ihre Ausdrucksmittel reine Phantasiekunst, weil es für sie nichts nachzuahmen, sondern nur zu gestalten gibt, ist die Architektur mehr als jede andere Kunst durch die Rücksicht auf den Zweck

beherrscht. In den Kulturzwecken, für welche sie ihre Räume schafft, und denen sie ihre Schöpfungen anzupassen hat, liegen die Ideen, welche die Architektur darstellt. Und wenn man also die einzelnen originalen Kunststile im Hinblick auf ihren ästhetischen Wert miteinander vergleichen will, so muß man sich die Frage vorlegen: Sind alle historischen Kunststile zum Ausdruck aller Ideen, zum Dienste aller Kulturzwecke gleichmäßig geeignet oder sind bestimmte architektonische Ideen vorzugsweise in einem Stil und andere in einem anderen zu verkörpern?

Es dürfte von vornherein klar sein, daß in dieser Beziehung zwischen den einzelnen Baustilen erhebliche Verschiedenheiten bestehen, weil eben die Zeit- und Kulturverhältnisse, in denen sie zur Ausbildung gelangten, zum Teil ganz verschiedene waren und infolgedessen sich eine bestimmte künstlerische Ausdrucksweise auch vorzugsweise an bestimmten Aufgaben entwickelt hat. Eben darum ist es in diesem Zusammenhange ganz unmöglich, von bestimmten Assoziationen abzusehen, welche sich im Zusammenhange dieser Entwicklung ausgebildet haben und von denen dasjenige, was man „Stimmung“ nennt, neben den reinen Formelementen, wesentlich abhängig ist. Gerade bei der Gotik, der die formal-ästhetische Betrachtung aus sozialen Gründen eine ungemein hohe Stelle einräumen mußte, ist dies besonders deutlich. Sie hat sich als die spezifisch mittelalterliche Kunstweise gezeigt. Ihre ganze spezifische Formensprache ist am Bau der Kirche erwachsen und von da erst auf profane Aufgaben übertragen worden. Zum Teil sind die Formen wirklich so, daß sie sich nicht gut auf ganz anders geartete Aufgaben übertragen lassen, zum Teil verlieren sie, wenn es geschieht, ihren spezifischen Charakter. In jenen Palästen der venezianischen Gotik z. B., dem Dogenpalast, dem Palazzo Foscari, der Cà d'oro, ist die Gotik im Grunde doch mehr ein bestimmtes Dekorationsprinzip als herrschender tektonischer Gedanke, und daher kommt auch die Ähnlichkeit, welche diese venezianische und auch die sizilianische Gotik mit der islamitischen Kunst aufweisen.

Es ist jedoch fast unmöglich, die Formensprache der Gotik, wenn sie in einiger Strenge und mit ihren tektonischen

Grundzügen festgehalten werden soll, von den Assoziationen abzulösen, die sich im Laufe der historischen Entwicklung um sie gesammelt haben: dem Religiösen, Mystischen, Klösterlichen, Feudalen, kurz dem Mittelalterlichen überhaupt. Aus diesem Grunde ist eine allseitige Verwendbarkeit der Gotik nahezu ausgeschlossen; wichtige Zwecke unserer Kultur, sehr große Aufgaben, lagen dem Mittelalter ganz fern, und es hat immer etwas Gewaltsames, sie in seine Ausdrucksweise pressen zu wollen. Es ist wohl noch niemandem eingefallen, ein gotisches Theater zu bauen; einen halb gotischen, halb arabischen Bahnhof gibt es zwar in Wien; gotische Wohnhäuser können, wenn sie nicht einer archäologischen Laune dienen sollen und eigentliche Burgen sind, nichts anderes als Dekorationsstücke sein. Das Äußerste, was die Gotik in der Anpassung an moderne Profanbedürfnisse zu leisten vermag, zeigen Bauten wie das Londoner Parlamentsgebäude, das ungarische Parlament in Budapest, die neuen Rathäuser, welche da und dort in diesem Stil entstanden sind, so das Rathaus in Wien, das Rathaus in München — Werke, die ja, als reine Schöpfungen architektonischer Phantasie angesehen, gewiß bewundernswert sind. Aber es wäre doch zu untersuchen, ob nicht bei ihnen allen dem Stimmungselement, der historischen Stiltreue, manche Opfer an den realen Bedürfnissen und Bequemlichkeiten der Gegenwart gebracht werden mußten.

Der neuklassische Stil nimmt selbstverständlich an den Vorzügen des hellenischen Stiles teil und es sind in ihm sicherlich Werke geschaffen worden, die bloß als Raumgestaltungen unseren Sinn auf das Angenehmste berühren. Aber sobald man diesen rein formalistischen Gesichtspunkt verläßt und die zweite Hauptfrage stellt, die man an jedes Kunstwerk zu stellen berechtigt ist, die Frage nach der Ausdrucksfähigkeit oder die Frage, ob nicht nur Harmonie der Formen, sondern auch Einklang zwischen Inhalt und Form bestehe, so zeigen sich alsbald große Bedenken, die man vielen dieser neuklassischen Werke gegenüber erheben muß. Es wurde als ein allgemeines Gesetz der ästhetischen Wirkung eines Bauwerkes ausgesprochen, daß die Außenseite Ausdruck oder wenigstens Symbol des Inneren sein solle und daß vor allem die ganze Formensprache im Dienste des Zweckes

zu stehen habe. Nun ist klar, daß das Raumgebilde des griechischen Tempels — unübertroffen schön als Wohnhaus des Gottes, dessen Bild es birgt, festlich geöffnet in lichten Säulenreihen gegen die andächtig-frohe Volksmenge, welche sich unter dem Glanze eines südlichen Himmels um ein solches Gotteshaus sammelt — nur eine beschränkte Verwendung gestattet. Es widerspricht der Verwendung zum christlichen Kulttempel, bei dem der Schwerpunkt des Gottesdienstes und des Opfers im Inneren liegt und dessen Grundform, die altchristliche Basilika, darum die Säulenstellung ins Innere der Cella hineingenommen und nur die schmucklosen Wände der Cella nach außen übrig gelassen hat. Schon die Beleuchtung eines solchen Raumes, der eigentlich als Tempelcella gedacht ist und sich, da in ihm eigentlich nichts geschah, mit dem durch die weit geöffnete Türe einfallenden hellen Licht des Südens begnügen konnte, macht Schwierigkeiten. Die heutige Archäologie glaubt nicht mehr an die sogenannten Hypäthraltempel, d. h. jene größeren Tempel mit einem offenen Einschnitt im Dache; technisch würde wohl die Möglichkeit bestehen, einen solchen Raum durch Oberlicht zu erhellen und durch Verglasung vor der Witterung zu schützen. Aber schön ist das nicht. Der Gegensatz zwischen dem grellen Lichte, das durch solche Glasbedachung von oben einströmt und den übrigen Teilen der Decke ist viel zu stark, das Nebeneinander etwa einer Kassettendecke und Glastafeln macht nur den Eindruck eines Notbehelfs. Noch viel schlimmer aber ist es, wenn in einen solchen säulenumstellten Tempelblock eigentlich ein mehrstöckiges Haus hineingebaut und so eine völlige Diskrepanz zwischen Innen und Außen hergestellt wird.

Der Gedanke der freien Stilwahl ist vielfach von hervorragenden Architekten des 19. Jahrhunderts anerkannt worden. Die Zeit ist vorüber, in der nur e i n Stil gut gekannt, allgemein geübt wurde und herrschte. Es ist unleugbar: den Architekturwerken des 19. Jahrhunderts mangelt jene Übereinstimmung in der formalen Durchbildung gleichzeitig entstandener Werke, die früher bei den Bauwerken einzelner Völker und Kulturepochen stets vorhanden war, und es wird auch in der Zukunft gewiß niemals von einem Stil des 19. Jahrhunderts im Sinne einer ein-

heitlichen Bauweise, eines in sich geschlossenen Formensystems, gesprochen werden können. Das auffälligste Merkmal der Baugeschichte des 19. Jahrhunderts wird für die späteren Geschlechter dasselbe sein, das es für uns ist: das Nebeneinander der verschiedenartigsten Stile bei fast gleichzeitiger Entstehung.

Darin ist an und für sich gewiß nichts Unkünstlerisches zu entdecken. Es hat, wie die historische Übersicht gezeigt hat, nie einen wirklichen Kunststil gegeben, der nicht an die Kunstübung der Vergangenheit mit mehr oder weniger Bewußtsein angeknüpft hätte. Und es ist absolut nicht einzusehen, warum z. B. ein Palast oder ein Staatsgebäude im Renaissancestil schön sein soll, wenn es im 16. Jahrhundert entstanden ist und ästhetisch wertlos, wenn es im 19. Jahrhundert gebaut wurde; warum nur die gotischen Kirchen des Mittelalters schön sein sollen, die des 19. Jahrhunderts hingegen verwerflich. Die Formensprache, die Raumgestaltung, die Verknüpfung struktiver und dekorativer Elemente ist doch keine andere geworden. Und unter der Voraussetzung, daß der Architekt den Stil, in dem er gearbeitet hat, wirklich kennt, wirklich seine Sprache zu reden versteht und seine Mittel mit künstlerischem Geschick den konkreten Zwecken anzupassen verstanden hat, ist nicht abzusehen, warum nicht mittels dieser historischen Stilbenutzung durchaus erfreuliche und künstlerische Schöpfungen entstehen sollen. Sie sind auch tatsächlich zustande gekommen. Es wäre die denkbar größte Ungerechtigkeit, wollte man sagen, von dem Augenblicke an, da der letzte in weiteren Kreisen herrschend gewordene Stil, der Neoklassizismus oder Empirestil, verlassen wurde und die Bautätigkeit auf Grund sorgfältigen historischen Studiums der älteren Stile neu einsetzte, sei überhaupt nichts mehr geschaffen worden, was den Namen eines stilistisch durchgebildeten Kunstwerkes verdiene; es sei an Stelle des Stils „ein architektonischer Maskenzug“ getreten, „ein Sammelsurium von Stilen“, „das Nachäffen, das Überkommen, statt des Fortbildens“.

Gewiß ist in der ungeheuren Bautätigkeit, welche das 19. Jahrhundert mit seinem riesigen Anschwellen der Städte, seinen gewaltig anwachsenden Bedürfnissen, vieles, was mit dem Anspruch auf Monumentalität auftrat, nur rasch und handwerksmäßig nach gegebenen Rezepten zusammengeleimt worden und

darf in keinem höheren Sinne als Kunstwerk bezeichnet werden. Aber ist denn nicht auch in den historischen Stilen der Vergangenheit vieles auf diese Weise entstanden? Es darf doch nicht verkannt werden, wie viel künstlerischer Ernst und wie viel strenges Studium der ganzen Baugeschichte in der Architektur des 19. Jahrhunderts steckt; wie sehr man gelernt hat, alle Mittel architektonischer Ausdrucksfähigkeit, welche uns die Vergangenheit hinterlassen hat, zu benutzen, um für die verschiedensten Zwecke den angemessensten Ausdruck zu erzielen.

Diese Auffassung ist keine allgemeine. Man darf sagen, daß seit dem Tode Schinkels wenigstens in deutschen Architektenkreisen sich immer wieder Stimmen gegen diesen ästhetischen Eklektizismus erhoben haben; daß viele gewiß ernst zu nehmende Künstler sich von dieser Reichhaltigkeit der Bestrebungen und Ausdrucksmittel eher bedrängt als gefördert fühlten und sich nach Mitteln umsahen, um aus der „babylonischen Verwirrung der Bauleute“ herauszukommen. Und immer wieder bricht die Sehnsucht nach einem modernen Einheitsstil durch, von dem man sich eine Neubelebung des künstlerischen Schaffens und vertieftes Verständnis beim Publikum erwartet. Und nachdem in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts Klassizisten und Romantiker mit leidenschaftlichem Eifer um die Alleinberechtigung ihrer Anschauungen gekämpft hatten, gelangte man, da sich die Verdrängung der einen wie der anderen Richtung als unmöglich erwies, schließlich zu dem Gedanken an eine Synthesis der beiden fundamentalen Gegensätze, antike und mittelalterliche Baukunst, als das eigentliche Ziel, so daß das Mittelalter „die bleibenden Hauptbildungsgesetze“ hergeben und der Architekt sie in der dauernd gültigen Formensprache der hellenischen Kunst ausprägen sollte. So kam König Max II. von Bayern ebenfalls auf den Gedanken, einen neuen Baustil zu schaffen, und das Preisausschreiben der Akademie von 1851 empfahl, den neuen Stil durch eine Veredlung des gotischen Konstruktionsprinzips mit der Formschönheit der italienischen Renaissance zu gewinnen. Man darf heute ruhig sagen, daß alle diese Versuche mißlungen sind und daß von allen Architekturschöpfungen des 19. Jahrhunderts diejenigen, welche dem Bestreben entsprangen, aus einigen historischen Stilen einen neuen

Stil zu schaffen, am schlechtesten sind. Gerade der sogenannte Maximiliansstil in München liefert dafür wahrhaft abschreckende Beispiele. Die neuen Stilschöpfer der Gegenwart unterscheiden sich allerdings von diesen Vorgängern dadurch, daß sie viel radikaler sind. Sie denken nicht an eine Kombination vorhandener Kunststile, sondern an einen völligen Bruch mit der Vergangenheit, an einen völligen Wiederbeginn der Baukunst.

Dieser Kampf hat mancherlei Parallelen auf dem Gebiete der Malerei und Plastik, wie auch auf dem der Literatur. Gegen alle retrospektive Kunst, mochte sie klassizistisch, mochte sie romantisch drapiert sein, ertönte der Ruf nach reiner Natur, nach Wahrheit. Es ist klar, daß diese Forderung in bezug auf die Architektur gestellt, etwas wesentlich anderes bedeutet als in bezug auf die übrigen bildenden Künste und die Literatur.

In diesem Programm sind zwei Forderungen zu unterscheiden, die ganz verschiedene Bedeutung haben. Die erste heißt: Baut aus dem zu erfüllenden Zweck, aus der darzustellenden Idee heraus; stellt diese in den Mittelpunkt eurer Konzeption; paßt ihr die Ausdrucksmittel an! Macht es nicht umgekehrt: schafft euch nicht, mit Zuhilfenahme eurer historischen Stilkenntnis, ein Bild eures Werkes, wie es aussehen müßte, um im historischen Sinne treu und möglich zu sein, und zwängt dann nicht in dieses a priori-Schema die wirklichen Bedürfnisse hinein, so gut es gehen will! Die andere Forderung ist die: Zum Teufel mit aller historisch überlieferten Formensprache, allen ererbten Ausdrucksmitteln! Zum Teufel — mit anderen Worten — mit den historischen Stilen!

Der ersten dieser beiden Forderungen muß man wohl unbedingt zustimmen. Der Zweck, der Gedanke, ist das eigentlich Organisierende im Bauwerk, und ein Bauwerk kann nur dann im höchsten Sinne „schön" sein, wenn es seine Zwecke so rein und verständlich als möglich zum Ausdruck bringt. Durch die Zwecke, die der Künstler der Architektur vorsetzt, wirkt der Geist der Zeiten vor allem auf die Baukunst ein. Das ist keine neue Entdeckung. Nicht erst unsere Modernen, sondern schon ein Mann wie Semper hat diese Forderung mit dem größten Nachdruck ausgesprochen. Absolut irrig ist nur die Meinung, welche von manchen Vorkämpfern des architektonischen Verismus ver-

treten wird, als ob aus Zweck und Konstruktion allein schon ästhetisch wirkende, also wertvolle Formen zu entwickeln seien. Es hat gar nie einen Stil gegeben, der von diesen Mächten nicht getragen gewesen wäre. Es hat aber auch noch keine Architektur oder Kunstform gegeben, die sich mit diesen beiden Elementen allein begnügt hätte. Zweck und Konstruktion für sich allein ergeben das einfach Nützliche; die große Frage, die sich bisher jeder Kunststil gestellt hat, ist die gewesen: wie kann das einfach Nützliche ins Wohlgefällige erhoben werden, wie können neben den praktischen Wirkungen auch ästhetische erzielt werden? Wenn es auch vielleicht wahr ist, daß nichts, was ganz unzweckmäßig ist, gefallen kann, so ist darum doch nicht alles, was zweckmäßig ist, auch schön.

Wie das Streben der Kunst überhaupt nirgends auf die nackte Wirklichkeit, auf das Wesen der Sache, geht, sondern auf das Bild der Wirklichkeit, auf den Schein der Sache — weil, wie gezeigt wurde, nur durch die Ablösung vom Wirklichen der ästhetische Zustand erreicht werden kann, — so ist es auch in der Architektur. Auch die strengst konstruktiven Stile, die wir kennen, der antike Säulen- und Architravstil und das gotische Wölbesystem, sind durchaus darauf ausgegangen, um ihre struktiven Glieder den Zauber der wohlgefälligen Form zu weben und das tektonisch Notwendige, indem es geahnt wird, als ein freies Spiel der Phantasie erscheinen zu lassen, es von jener Nüchternheit zu befreien, die dem bloß Zweckmäßigen so leicht anhaftet. Ist denn die Form der griechischen Säule aus Zweck und Konstruktion erwachsen? Die feine Schwellung des Schaftes? Die Kanellierung? Die sorgsame Durchbildung des Profils beim Echinus oder der Voluten bei der jonischen Säule? Sind die Triglyphen mit der Tropfenplatte, ist der Zahnschnitt über dem jonischen Fries, aus solchen rein praktischen Gesichtspunkten heraus verständlich?

Und ebenso bei der Gotik! Welches Studium, welcher Fleiß wird auf die Profilbildung der Steingurten, welche die Kreuzgewölbe tragen, auf die entsprechende Gliederung der Pfeiler und der von ihnen in die Höhe schießenden Säulenschäfte verwendet; wie lange wird gearbeitet, bis in dem System gegenseitig stützender, tragender, spannender und schiebender Glieder nicht

nur der struktive Zweck erreicht ist, sondern jedes einzelne Glied — der Pfeiler, die Strebe, der Bogen — so sinnig wie möglich, so reich und zierlich, wie es mit dem konstruktiven Zweck nur vereinbar ist, durchgebildet und zu einem Kunstwerk im kleinen und zu einem selbst ästhetisch wirkenden Teil des Ganzen ausgestaltet ist! Und selbst da hat gerade das so absichtliche Hervordrängen des struktiven Elements einen Zug der Schwäche gebildet, der, wie früher hervorgehoben wurde, bei dem Siege der Renaissance über die Gotik sicherlich mit veranschlagt werden muß. Und alle großen Meister der Renaissance würden zu der Behauptung, daß Zweck und Konstruktion allein ausreichen, um ein Kunstwerk zu schaffen, einfach gelacht haben.

Die neue Richtung meint es allerdings auch nicht so. Gerade in der jüngsten Zeit ist einem ihrer Hauptführer (O. Wagner in der Rede vor dem Wiener Gemeinderat über sein Museumsprojekt) das wichtige Bekenntnis entschlüpft, er habe in seiner Werkstätte neben Zweck und Konstruktion noch ein anderes Hauptmittel der Stilerzeugung, nämlich die Poesie. Wenn das überhaupt einen Sinn haben soll, so kann es nur heißen: Zweck und Konstruktion für sich allein reichen nicht aus, um etwas Wohlgefälliges zustande zu bringen, es gehört dazu noch jenes Stimmungselement, von dem früher gesprochen wurde, welches aber selbst ein Kompositum ist: edle Verhältnisse, schöne Raumgestalt, rhythmische Gliederung, symbolisch bedeutende, liebevoll durchgebildete Formen. Und der neue Stil hätte die Aufgabe, die Mittel, durch welche „Poesie", d. h. dieses Stimmungselement erzeugt werden soll, ganz unabhängig von aller Vergangenheit, selbständig zu erfinden.

Um die Frage nach diesen Möglichkeiten zu beantworten, kann nichts lehrreicher sein als ein Blick auf den Punkt, an welchem unsere Technik allein Aufgaben zu bewältigen gelernt hat, an denen die Vergangenheit gescheitert wäre, nämlich durch die struktive Verwendung des Eisens. Die Eigenschaften dieses Materials in dieser Beziehung sind so außerordentliche, daß es fast jede Forderung zu erfüllen imstande ist; daß es, wie einst schon K. Bötticher prophezeite, jede denkbare, den Lebensbedürfnissen irgend entspringende Plan- und Raumform zu schaffen vermag. Aber hat das Eisen ein neues Reich der Kunst-

formen, einen neuen Stil gebracht? Darauf kann niemand mit „Ja“ antworten. Nirgends ist es bisher gelungen, eine Eisenkonstruktion durch struktursymbolische Formung des Ganzen künstlerisch zu gestalten. Heute noch gilt, nach zahllosen Versuchen, was Semper vorausgesagt hat: Die Eisenkonstruktionen können und müssen auf die Bauweise der Zukunft einwirken; aber nicht so, daß sie durch ihr sichtbares Hervortreten ein neues Reich von Kunstformen erschließen, sondern dadurch, daß sie die Möglichkeiten der Raumbildung erhöhen und so indirekt das statische Gefühl und das Raumgefühl steigern. Ihre ästhetische Wirkung erhalten solche Bauten nur dadurch, daß das konstruktive Gerüst durch Verkleidung mit Metallblechen, Putz auf Drahtgeflecht oder Holz unsichtbar gemacht und mit Schmuckformen versehen wird, die nicht dem Eisen abgewonnen, sondern historischen Stilen entlehnt sind.

Mit der ersten jener beiden genannten Forderungen hängt die zweite nicht notwendig zusammen. Sie würde es nur dann, wenn unsere heutigen Kulturzwecke gar nichts mehr mit denen früherer Bauperioden zu tun hätten oder wenn die konstruktiven Mittel der historischen Stile ganz und gar unzulänglich wären, die Zwecke der Gegenwart zu erfüllen. Dann müßte die Forderung, Zweck und Idee in den Mittelpunkt der Konzeption zu stellen, natürlich dazu führen, alle Ausdrucksmittel neu zu erfinden. Dann wäre die Forderung berechtigt: Beschränkt euch auf den einfachsten Ausdruck des Zweckmäßigen in struktiver Hinsicht und soweit ihr über diese sozusagen vor ästhetische Schönheit hinaus wirkliche ästhetische Wirkungen erzielen wollt, nehmt die Schmuckformen nicht von anderwärts zu leihen, sondern sucht sie selber zu schaffen oder trachtet wenigstens, jene Formen, welche sich am leichtesten unseren modernen Konstruktionen und Bedürfnissen fügen, also schon so der Wahrheit am besten entsprechen, fortzubilden!

Hiermit ist man nun in jedem Sinne am Ende der historischen Betrachtung angelangt. Ein ungeheures Programm ist hier vorgezeichnet: die Schaffung eines neuen originalen Kunststiles, neben den bisherigen; eines Stiles, der nicht nur den Bedürfnissen unserer Zeit zu genügen vermag — das kann man ja, wie die Erfahrung lehrt, auch mit den bisherigen Stilen

— sondern der zugleich in einer neu auszubildenden Formensprache auch die geheimste Seele unserer Zeit in einem neuen Ideal architektonischer Schönheit verkörpert. Es soll sich wiederholen, was einst im Morgengrauen der antiken Kunst geschehen ist, als unbekannte Meister für die Bedürfnisse des griechischen Kultus jene Tempelbauweisen schufen, deren Formen um ihrer schlichten Natürlichkeit und reinen Schönheit willen dann drei Jahrtausende menschlicher Baugeschichte dominiert haben. Es soll sich wiederholen, was einst im Zeitalter der Kreuzzüge durch mittelalterliche Bauhütten geschehen ist, als sie die in der romanischen Kunst vorgebildeten Elemente, den Strebepfeiler, den Strebebogen und das mit Rippen oder Gurten versehene Kreuzgewölbe in eine neue, rein konstruktive Kunst zusammenschlossen und diese technisch und dekorativ in die äußersten Konsequenzen durchbildeten.

Über Möglichkeit oder Unmöglichkeit dieses Programms ist hier nicht zu reden. Nur die Tatsache ist zunächst zu konstatieren, daß man in bezug auf seine Verwirklichung ganz und gar auf die Zukunft angewiesen ist. Wir haben einstweilen keinen neuen Stil, wenigstens nicht im Sinne einer für jede Aufgabe ausreichenden Formensprache, noch weniger im Sinne eines neuen struktiven Prinzips. Was bisher auf dem Boden dieses architektonischen Verismus gewachsen ist, ist Kleinkunst, und in dieser ist gerade England, das Land, welches seine historischen Kunststile mit so großer Zähigkeit und Lebendigkeit behauptet hat, vorangegangen. Es ist insbesondere die Architektur des Wohnhauses, an der in engem Zusammenhang mit der englischen Sitte, auf dem Land und im eigenen Hause zu wohnen, sich dieser architektonische Verismus in großem Umfange und mit zum Teil sehr reizvollen Ergebnissen betätigt hat. Es ist demgemäß eine mehr landschaftliche und malerische, als im strengen Sinne architektonische Baukunst, die da gepflegt wird; eine Kunst, die ganz und gar dem Leben und den individuellsten Bedürfnissen dienen, nicht das Leben nötigen will, sich nach den Räumlichkeiten zu richten, welche ein Ganzes von konstruktiver Konsequenz des Stiles hergibt. Und in dieser englischen Privatarchitektur ist nun freilich die Beschränkung der Mittel, die Vermeidung des Prunkenden, die Regel, der zu-

folge man durch malerische Anordnung der Räume, Unterbrechung der großen Flächen, eine gewisse Beweglichkeit der Linien bei größter Einfachheit zu bewirken sucht. Man darf in diesem englischen Geschmack nicht schlechthin nur eine Modekrankheit sehen. Es ist nur zu bedenken, ob eine solche individualisierende und überwiegend malerische Behandlung der Privatarchitektur notwendig mit einer derartigen Nüchternheit, ja mit einer solchen Neigung zum Primitiven und Häßlichen Hand in Hand gehen müsse, wie sie sich bei vielen von diesen Arbeiten findet; ob es nicht künstlerisch wertvoller wäre, wie es alle stilschöpferischen Perioden getan haben, die Formen der Vergangenheit neuen Bedürfnissen anzupassen, als sich ganz ohne Kunstform zu behelfen und den Mangel einer ästhetischen Formensprache als Tugend anzupreisen. Ob man mit der prinzipiellen Vermeidung aller von der Vergangenheit überlieferten Kunstformen auch bei großen Aufgaben monumentalen Charakters ausreichen wird, ohne die ästhetische Wirkung ganz zugunsten eines nackten Gerüstes von Werkformen preiszugeben und ins gesucht Ärmliche zu verfallen, das muß erst die Erfahrung lehren.

VII. Kapitel

Psychologische Momente in der Stilwandlung. — Abhängigkeitsverhältnisse der Stilformen

Wenn in manchen Darstellungen der Baugeschichte das Bestreben zu erkennen ist, die Verschiedenheiten der Bauformen der Völker aus deren Charakter und Weltanschauung wie aus den Eindrücken der umgebenden Pflanzen- und Tierwelt, ja sogar aus der Bodengestaltung und dem Jahresverlauf der Naturerscheinungen zu begründen — so ist das ein berechtigtes Suchen nach einem gewiß bestehenden Zusammenhang. Aber man kann damit allein nicht auskommen. Die Forschung hat noch eine andere Seite an der Eigenart jedes Baustiles ins Auge zu fassen, nämlich die Erbschaft von architektonischen Motiven, überhaupt von ausgeprägten Stilformen, welche die Vergangenheit den einzelnen Perioden künstlerischer Tätigkeit zubringt. Dies gilt ganz besonders von der Architektur. Auch wo in ihr neue Stile auftreten, da wird von den Gebilden, deren diese sich bedienen,

nur verhältnismäßig wenig neu gefunden; das Neue besteht vielmehr in der Weiterbildung vorhandener Formen und in der neuen Verwendung und Kombination alter Ausdrucksmittel. Die Zahl der Elemente aber, über welche die Architektur sowohl in ihren konstruktiven als in ihren schmückenden Bestandteilen verfügt, ist so groß, und die Kombinationen, die sich dabei ergeben, so mannigfaltig, daß eine ganze Reihe der Veränderungen sowohl in Werkformen als in Schmuckformen, die uns die Geschichte der Baustile zeigt, ohne weiteres aus diesem Motiv, aus der freien Kombination, erklärt werden kann.

Es ist aber noch ein Verhältnis ins Auge zu fassen, das die geschichtliche Entwicklung aller Kulturgebiete oder Kulturinhalte aufweist: der Gegensatz und das Wechselverhältnis des Typischen und des Variablen. Jede Kultur, an welchem Punkte des Raumes und der Zeit sie auftritt, zeigt ein Zusammenwirken gewisser Potenzen oder Faktoren, die eben aus den Grundverhältnissen der menschlichen Organisation in ihrem Zusammenwirken mit der umgebenden Natur hervorgehen. Vorgezeichnet durch diese Grundverhältnisse sind die allgemeinsten Richtungen menschlicher Tätigkeit; in aller Kultur bearbeitet der Mensch die Erde, um stärkeren Volksmengen Unterhalt zu bieten, schafft Werkzeuge und Maschinen, errichtet feste Ansiedlungen, tauscht Produkte aus, organisiert sich in größeren oder kleineren Verbänden zum Schutze gegen den Feind und zur Herstellung einer Rechtsordnung, richtet Gottesdienste ein usw.

Wie unendlich mannigfach auch die Gestalten sein mögen, welche alle diese Tätigkeiten im einzelnen annehmen, auf wie verschiedene Weise alle diese fundamentalen Aufgaben der Kultur von den verschiedenen Völkern und in den einzelnen Perioden ihrer Entwicklung gelöst werden: der konstitutive Typus einer Kultur besteht doch überall aus denselben Grundelementen, geradeso wie der Typus eines höher organisierten Tieres, bei allem Formenreichtum im einzelnen, immer dieselben Urfunktionen und Urstrukturen aufweist: den Nahrungskanal mit Schlund- und Afteröffnung, Atmungswerkzeuge, Bewegungsorgane und nervöse Strukturen, die ein Zusammenwirken der einzelnen Teile des Organismus ermöglichen. Ganz ebenso sind Ackerbau, Industrie, Handel, Einrichtung gesellschaftlicher

Gewalten, Rechtsschutz, Wehrsystem, Religion, Wissenschaft und Kunst die überall wiederkehrenden, unentbehrlichen, wenn auch im einzelnen tausendfach variierten und untereinander in sehr wechselnden Stärkeverhältnissen stehenden Urfunktionen aller Kultur.

Wenn man den Faden sucht, der das Schöne in geschichtlicher Erscheinung mit dem Wandel menschlicher Kulturgebilde verknüpft, die historischen Momente, von welchen die individualisierte Kunstform, die man Stil nennt, abhängig ist, so wird man in allererster Linie auf die Besonderheit der Zwecke zu achten haben, welchen die Baukunst zu dienen und die sie in künstlerischer Raumgestaltung nicht nur zu ermöglichen, sondern in ihrer idealen Bedeutsamkeit zu symbolisieren hat.

Nur ein einziges Mal ist in der theoretischen Behandlung der Architektonik der Gedanke vertreten worden, daß der wahre Sinn aller architektonischen Formen, die nicht einfach für die Bestimmung des Baues oder für die Herstellung einer bestimmten Raumgestalt notwendig sind (also der Schmuckformen im Gegensatz zu den Werkformen), von ihrer Bedeutsamkeit, d. h. von ihrer nachahmenden Wirkung bestimmt werde. Dies geschah von Karl Bötticher, dem Vertreter der idealistischen Ästhetik in der Architektur. Alles, was nicht durch die Werkform, durch die konstruktiven Bedürfnisse des Baus, unbedingt gefordert war, alle Zutaten, alles für den Zweck und die Dauerhaftigkeit Überflüssige, ist nach seiner Lehre in der echten griechischen Baukunst durchaus symbolisch und hat die bestimmte Aufgabe: einen sichtbaren Ausdruck für die statische oder raumbildende Leistung, die Zusammengehörigkeit und die Reihenfolge der Bauglieder zu bieten. Diesen Ausdruck im höchsten Grad sinnreich und wahr gegeben zu haben, hielt Bötticher für das höchste Verdienst und für das wahre Geheimnis der Schönheit der altgriechischen Architektur. Folgerichtig hat er auch jede Entwicklung der Architektur nach der griechischen, ja sogar nach der frühen griechischen, als einen Schritt seitwärts vom Wege des wahrhaft Schönen verurteilt, weil nach seiner Meinung die ästhetischen Zutaten nie mehr jenen klaren und durchaus wahren Ausdruck erreicht haben sollten;

jede Übertragung der griechischen Schmuckformen auf andere Konstruktionsglieder war ihm eine Lüge, und so vermochte er insbesondere in der Renaissance nichts anderes als handwerksmäßiges Verzieren zu sehen.

Wir vermögen heute dem geistvollen Verfasser der „Tektonik der Hellenen" nicht mehr zu folgen. Wir können es nicht, schon weil unser historisches Gewissen sich dagegen sträubt, in dem ganzen reichen Verlauf der Baugeschichte und der Entwicklung ihrer Stilformen nur eine einzige Kunstform als die normale und rechtsgültige anzusehen, von der aus jede spätere Entwicklung der Architektur ins Falsche geführt habe. Aber auch prinzipiell muss man den Gedanken Böttichers als Überspannung einer an sich gewiß sehr fruchtbaren und richtigen Theorie bezeichnen. Es gibt nicht nur eine mögliche Symbolisierung für eine bestimmte statische oder raumbildende Leistung. Wie in den verschiedenen Sprachen ein und derselbe Begriff durch ganz verschiedene Lautreihen ausgedrückt werden kann, so erscheinen in verschiedenen Baustilen mit voller Berechtigung verschiedene Formen als Ausdruck der Tätigkeit der nämlichen Konstruktionsglieder. Gewiß — es wird Sache des künstlerischen Feingefühls und eines gesunden kritischen Urteils sein, nichts Unsinniges zu verwenden, d. h. Schmuckformen an Konstruktionsgliedern anzubringen, die nach den Vorstellungen, welche wir mit ihnen verknüpfen, dem konstruktiven Erfordernis durchaus widersprechen, wie wenn man z. B. die Formen der Ketten, Schnüre, Perlenreihen, die ihrer Natur nach für uns mit der Vorstellung der Zugspannung assoziiert sind, für Konstruktionsglieder mit Biegungs- oder Druckspannung verwenden wollte. Aber vieles andere in dem reichen Sprachschatze der Architektur ist willkürlich, unterliegt nicht einer festen, durch die Natur der Sache gegebenen Gesetzlichkeit, und man kann durch regelmäßige Verwendung bestimmter Formen im Dienst bestimmter Funktionen daran gewöhnt werden, mit ihnen eine bestimmte Bedeutung zu verknüpfen, auch wenn sie dieselbe von Haus aus nicht gehabt haben. Die ganze Geschichte der Architektur wimmelt von solchen Übertragungen. Bötticher nannte es eine grobe Kunstlüge, daß die Römer den Gesimszug des griechischen Architravs als Archivolte auf ihren Steinbogen

übertragen hatten. Aber wer verbindet heute noch mit der Archivolte die Vorstellung der Kräfte, die im Architrav herrschen?

Bisher wurde das Bauwerk lediglich als Raumgebilde aufgefaßt, in seiner Wechselwirkung mit dem Raum überhaupt und bestimmte Abgrenzungen des Räumlichen schaffend. Aber diese abstrakte Betrachtung ist nun zu ergänzen. Sie ist ja nur e i n Moment, nur ein Ausschnitt aus der Wirklichkeit. Weniger als irgend eine andere Kunst bewegt sich die Baukunst in der Ätherhöhe des reinen Spiels, des reinen Scheins. Was von jeder Kunst gilt, daß sie nicht nur schöne Formen schaffen will, die den Sinn ergötzen und unsere Tätigkeit anmutig in Bewegung bringen, sondern zugleich einen bedeutsamen Inhalt ausdrücken, das Leben fassen und seine tieferen Mächte ahnen lassen will, — das gilt ganz besonders von der Baukunst, wenn auch in anderem Sinne als von den übrigen Künsten. Denn sie stellt nicht wie diese dar, sie ahmt nichts Gegebenes nach; sie stellt nur etwas hin als Raumgebilde; aber sie bleibt mit dem Leben und der Wirklichkeit dadurch verknüpft, daß sie ihre Werke nicht bloß um ihrer selbst willen, d. h. um des mit ihnen sich verknüpfenden Genusses willen schafft, daß ihre Werke samt und sonders nicht bloß d a sind, sondern zu e t w a s da sind, also ein Bedürfnis befriedigen, einem Zwecke dienen. Aber die Würde und die ideale Bedeutsamkeit der Zwecke, welchen das Bauwerk dient, bringt in die Werke der Baukunst eine Scheidung oder vielmehr eine Stufenreihe, die von dem bloß Nützlichen, den gewöhnlichen Lebenszwecken Dienenden und in seiner Zweckmäßigkeit seine Aufgabe Erschöpfenden aufwärts steigt bis zu dem Bauwerk, welches keinem gewöhnlichen Bedürfnis, sondern einem idealen Zweck dient, und in der Art seiner Raumgestaltung und Formengebung, in den Eindrücken und Stimmungen, die es erweckt, die Würde dieses Zweckes und seine besondere Beschaffenheit in äußerer Erscheinung sichtbar macht.

Die Baukunst wurzelt in den Bedürfnissen des Kulturlebens und dient seinen Zwecken, indem sie dieselben über die Sphäre der bloßen Zweckdienlichkeit erhebt und einen schönen oder ästhetischen Ausdruck für die Zweckdienlichkeit sucht, d. h. einen solchen, welcher die menschliche Sinnestätigkeit angenehm erregt und der Phantasie im Bilde sichtbarer Formen die ideale

Bedeutung und das innere Wesen der Zwecke ahnen läßt, welchen das Bauwerk dient. Hier kehrt nun notwendig das Verhältnis wieder, welches aller Kultur zugrunde liegt.

In jeder Kultur wiederholen sich gewisse Aufgaben, müssen für bestimmte Kulturzwecke geeignete Räume geschaffen werden. Diese bilden sozusagen ein ewiges Grundthema für die Architektur. An die Spitze aller dieser regelmäßig wiederkehrenden Aufgaben haben wir den Tempel und das Grab zu stellen. Keine Kultur ohne Götter und Gottesdienst; keine Kultur ohne Totenkultus oder, sagen wir vielleicht richtiger, ohne Ahnenverehrung. Der Tempel und das Grabmal sind darum der eigentliche Ausgangspunkt der schönen, über das bloße Schutzbedürfnis hinaus zur symbolischen Darstellung idealen Gehaltes sich erhebenden Baukunst. Im Tempel knüpft der Mensch das Göttliche, das er verehrt, dem er dient und von dem er Segen und Schutz erwartet, an den Boden, auf dem er wohnt — gleichsam ein Unterpfand der Verbindung mit dem Göttlichen für das Gegenwärtige und die kommenden Geschlechter.

Im Tempel wohnt gleichsam der Gott; er wird dort im Bilde dargestellt; dem Götterbild gewährt der Tempel Schutz, er schützt es vor profanen Augen, vor unheiliger Berührung; er ist der Schauplatz der gottesdienstlichen Handlungen. Hier ist die Stätte, an die sich geheimnisvolle Schauer des Übersinnlichen, Übernatürlichen knüpfen, die Hoffnungen und der Ruhm der Völker, in deren Taten die Hand der Götter wirksam ist. Der Tempel ist die Stelle, die am weitesten von allem Getriebe des Tages fern ist; ihm hat sich darum überall zuerst die Phantasie zugewendet, um diese Bedeutsamkeit nach außen sichtbar zu machen, um ihn zu schmücken, um ihn zu einem würdigen Wohnhause Gottes zu gestalten. Alle Kunstformen der Architektur sind am Tempelbau zuerst ausgebildet und von da auf andere Aufgaben übertragen worden.

Neben Tempel und Grab steht als drittes Grundelement aller schönen Baukunst der Palast, als sichtbares Zeichen der vollzogenen gesellschaftlichen Organisation, der Herrschermacht, der öffentlichen Funktionen, der hervorragenden sozialen Stellung, in mannigfaltiger Abstufung dem durch künstlerische Gestaltung aus der Menge der einfachen Nutzbauten heraustretenden Privat-

hause sich nähernd. Auch hier sind eine Reihe der gewaltigsten Aufgaben gestellt und die Phantasie als schmückende und symbolisierende Macht in den Dienst sozialer Aufgaben gezogen worden. Eng ist zu allen Zeiten die Verbindung zwischen Fürsten und Göttern gewesen: der Fürst, der sichtbare Gott, beschäftigt noch heute die Phantasie der Völker so lebhaft wie das Übernatürliche. Er weiß den Glauben an das Übernatürliche, als Mittel der eigenen Herrschermacht, zu nützen. Wie die Kräfte des Volkes zum Tempelbau zusammenwirken, so auch zum Bau der Paläste, welche mit der Größe und Herrlichkeit des Fürsten die Größe des Volkes verkündigen. Ja es scheint, daß wenigstens bei einigen besonders kriegerischen Völkern, bei denen die Königsmacht über die priesterliche Gewalt hinauswuchs, das eigentliche Grundmotiv der Architektur nicht der Tempelbau, sondern der Palastbau gewesen ist. Wie in Ägypten die Fundamentalform für die Architektur die Wallfahrtskapelle gewesen ist, so in Assyrien — und wie es scheint auch in China — das Feldlager, das eine monumentale Form annimmt und um die Person des kriegerischen Heerfürsten und seinen Palast das ganze Volk in Waffen versammelt: eine merkwürdige Kombination des Lagers mit der Festung und mit dem Palast, wie wir sie aus den Schilderungen, die Herodot von dem alten Babylon gibt, uns geistig zu rekonstruieren vermögen und wie sie durch die Ausgrabungen des vorigen Jahrhunderts (A. H. Layard, P. E. Botta) im wesentlichen auch bestätigt worden ist.

Natürlich ist der Begriff des Palastes mit dem des Herrschersitzes nicht erschöpft; es fallen unter ihn auch alle Gebäude, welche für Funktionen der Herrschermacht oder der öffentlichen Gewalt bestimmt sind, Gebäude, in denen Rechtspflege und Verwaltung geübt wird; Gebäude, in denen die höheren geistigen Tätigkeiten außer der Religion, also die Wissenschaft und ihre Lehre, sowie die Kunst ihren Sitz aufschlagen. Eine besondere Form der Kunststätten, das Theater, hat schon in der Baukunst der klassischen Völker eine bedeutsame und reiche Durchbildung gefunden, während der den öffentlichen Besitz repräsentierende und der allgemeinen Kunstpflege gewidmete Kunstpalast, das Museum, eine Aufgabe ist, die sich erst im Laufe des vergangenen Jahrhunderts immer bestimmter herausgebildet hat. Und hier

möchte füglich anzureihen sein, neben dem Kunstpalast der Gesundheitspalast, der Volkspalast für Körperpflege, eine Form, welche fast nur im Bereiche der griechisch-römischen Kultur ihre künstlerische Ausgestaltung gefunden hat: das Gymnasium mit Hof und Säulenhallen und die Therme, von denen namentlich die letztere von der römischen Architektur mit Meisterschaft und Vorliebe entwickelt wurde, die manche der großartigsten Raumbilder geschaffen, welche die Menschheit kennt, und dem Schatz an Werkformen die wesentlichsten Bereicherungen zugeführt hat.

Als eine weitere Modifikation des Grundtypus Palast haben wir endlich den Bau anzusehen, welcher nicht öffentlichen Verrichtungen dient, auch nicht Wohnstätte einer herrschenden Persönlichkeit ist, die den Staat in sich repräsentiert, in der öffentliche und private Funktionen zusammenfließen, sondern den Privatpalast: das Wohnhaus einer Persönlichkeit oder einer Familie, die eine ausgezeichnete Stellung im Gemeinwesen einnimmt, dem Fürsten nahesteht oder sonst durch Reichtum und Ansehen aus der Masse der übrigen Bürger heraustritt. Von diesem Bauwerk gelangt man in mannigfaltiger Abstufung bis zu dem einfachen Privathause. Erwähnenswert ist hierbei, daß das antike Haus seine bedeutendste Seite nach innen richtete. Der umsäulte Hof, nach welchem alle Gemächer mündeten, obwohl nicht nach der Straße gekehrt, war hier im kleinen das Vorbild des öffentlichen Platzes, Agora, Forum. Verwandt im Grundgedanken mit dem antiken Hause und seinem Säulenhofe sind die im Mittelalter in großer Zahl entstandenen Klosteranlagen: auch sie haben nach innen ihre Öffentlichkeit, die sich in der an das antike Peristyl erinnernden Halle des Kreuzganges darstellt. Das Haus der neueren Kultur wirft eine Fassade nach der Straße, öffnet sie auch durch Loggia, Erker, Balkon nach außen; legt die edleren Räume in die Straßenseite und spricht ihren Wert durch erhöhten architektonischen Schmuck kenntlich aus.

Die letzte Phase ist endlich das Miethaus, das einer großen Anzahl von Menschen zum wechselnden Aufenthalt dient: das rechte Symbol der Zusammendrängung ungeheurer Menschenmassen in den Großstädten, mit freiester Beweglichkeit des Wohnsitzes, rasch wechselnden Verhältnissen und ohne eigentliche

Seßhaftigkeit. Hiermit ist zugleich der Punkt erreicht, wo die eigentlichen künstlerischen Aufgaben der Architektur von den technischen, die ästhetischen Interessen von den kaufmännischen überwogen werden, wobei selbstverständlich durchaus nicht ausgesprochen werden soll, daß dies etwa so sein müßte.

Überall, wo Menschen wohnen und bauen, kehren dieselben Aufgaben wieder: sie sind ewige Themata der Baukunst. Aber in diese Allgemeinheit und regelmäßige Wiederkehr bestimmter Bedürfnisse wächst nun die ganze Fülle der geschichtlichen Besonderheit und der nationalen Eigenart, wächst der Geist der einzelnen Völker und ihrer Kulturschöpfungen hinein und gestaltet sie auf das mannigfachste. Um vom Gewaltigsten auszugehen: die Religion, im tiefsten Wesen immer und überall das Nämliche — der verkörperte Wunsch des Menschen nach Schutz vor feindlichen Lebensmächten, das verkörperte Gefühl der Abhängigkeit von übermenschlichen Gewalten, die Sehnsucht nach einer höheren, edleren Wirklichkeit — wandelt Form und Gehalt. Man vergegenwärtige sich die Entwicklung, den die Riesentempel Ägyptens, völlig abgeschlossen nach außen, nur mit ungeheuren Pylonen sich öffnend, mit ihren gewaltigen, säulengetragenen Vorhöfen, fähig, ein ganzes Volk in sich aufzunehmen, und mit dem geheimnisvoll im Dunkel der innersten Räume sich bergenden Götterbild, — zum griechischen Tempel genommen, der sich wohl noch mit Säulenhallen nach Art von Höfen umgibt, auch wohl bei prunkvollen Anlagen ein Prachttor mit Säulenhalle als Propyläen an den Eingang des Peribolos, des heiligen Bezirks, stellt, aber dasjenige, was in Ägypten im tiefsten Kerne zahlreicher Höfe und Hallen in der Verborgenheit steckt, nämlich das Heiligtum des im Tempel wohnenden Gottes, dem von außen herantretenden Menschen sichtbar hinstellt. Der griechische Tempel ist im vollsten Gegensatz zum ägyptischen ein Außenbau. Die Säulenordnung, den Ägyptern wohl bekannt und von ihnen in ungeheuren Dimensionen ausgeführt, aber in das Innere des Tempels hineingezogen, als ein Mittel der Raumöffnung für die versammelte Menge, zugleich als Mittel des Schutzes vor glühendem Sonnenbrand, da jene ungeheuren Säulenhöfe mit Plachen und Baldachinen überdeckt wurden, kehrt der griechische Tempel nach außen.

Das Innere dieses griechischen Tempels ist nicht dazu bestimmt, eine größere Versammlung aufzunehmen; es ist nicht die Stätte des eigentlichen Gottesdienstes; vor der Bildsäule des im Tempel wohnenden Gottes verrichtet der Priester auf kleinerem Altar nur die unblutigen Opfer, während die großen Brandopfer draußen vor dem Tempel im Angesichte des Volkes vollzogen werden. Aber dieses Wohnhaus des Gottes ist nicht verschlossen wie der ägyptische Nekos; in ihm steht ja nicht ein Tier in einem Käfig, das nur Symbol des Gottes wäre, sondern der menschgewordene Gott selbst in seiner Herrlichkeit: jeder darf und kann ihn sehen.

Gerade die Entwicklung der griechischen Baukunst zeigt diesen Gegensatz recht deutlich, denn anfangs stellt sich in dem Dunkel der Tempelzellen noch ein Rest der orientalischen Verborgenheit dar; das Innere bekam nur durch die offenen Metopen des altdorischen Baus oder auch durch Fenster an den Wänden mangelhaftes Licht. Das genügte auch für die in der alten Zeit allein maßgebende, streng gebundene, einfache, halbsymbolische Darstellung der Götter. Das schönere Götterbild aber fordert volles Licht; deshalb wird das Dach durchschnitten; eine Säulenreihe, auch eine zweite, darüber, die eine Galerie bildet, umgibt diesen offenen Raum vor dem Götterbilde: Hypäthraltempel. Der Bau wird aber auch dadurch kein Innenbau, denn auch das so nach oben geöffnete Innere ist kein Raum für die andächtig versammelte Gemeinde; es ist ein „inneres Äußeres"; im eigentlichen Innenbau muß das Innere reich und weit entwickelt und zugleich bedeckt sein.

Vergleicht man mit dem griechischen Tempel das Prinzip der christlichen Baukunst, so springt auch hier der gänzliche Umschwung der geistigen Stimmung und der in der Religion sich ankündigenden Gemütswelt, zugleich die Organisation des Gottesdienstes, in die Augen. Wie ungefüge diese Form des griechischen Tempels für die Bedürfnisse der christlichen Kirche war, zeigt recht deutlich die seit 1806 zu Paris durch B. Vignon errichtete Madeleine — ein ringsum mit Säulen umgebener korinthischer Tempel, dessen Maße (108 : 43 Meter Grundfläche) mit den großen römischen Bauten wetteifern. Mit dieser Pracht des auf hohem Sockel aufgebauten Äußern kontrastiert aber gar

seltsam das Innere, ein geistvoll, aber kalt durchgebildeter einschiffiger Gewölbebau.

Der Gott der christlichen Welt ist eben weder bloßes Naturgeheimnis, unfaßbar und unbegreiflich, nur im Symbol anzudeuten, wie im alten Ägypten, noch vermenschlichte Naturgewalt, angeschaut im Bilde vollkommenen menschlichen Wesens, aber draußen in der Natur wohnend, wie in der antiken Welt. Er ist das offenbar gewordene Geheimnis des menschlichen Herzens selbst, angeschaut im Bilde einer heiligen Geschichte. Und so ist auch der christliche Gottesdienst symbolisch-sakramentale Handlung und erbauende Belehrung zugleich. Daraus ergibt sich das Grundprinzip der christlichen Kirche als eines Innenbaues im eigentlichen Sinne des Wortes; im Gegensatz zum ägyptischen Tempel — weil hier das Innere mit seinem Heiligtum für alle zugänglich ist, weil das Volk nicht auf die Vorhalle beschränkt bleibt — ein geschlossener, einheitlich durchgebildeter Raum, der eine Gemeinde, aus Priestern und Laien bestehend, aufzunehmen bestimmt ist; im Gegensatz auch zum griechischen Tempel, der im wesentlichen Außenbau ist, keine andächtige Gemeinde aufzunehmen bestimmt, und die wichtigsten gottesdienstlichen Handlungen aus sich hinaus verweist. Der allgemeine Ausdruck für diese geänderte Grundstimmung ist ein doppelter gewesen: Die Säulenstellung, welche den antiken Tempel umgeben hatte, wird konsequent ins Innere gezogen und zur Herstellung von großen, mehrschiffigen Innenräumen verwendet, und in den Dienst des gleichen Zweckes wird dann auch die bei den Römern zuerst — aber zu profanen Zwecken — ausgebildete Werkform der Wölbung gestellt. So entsteht auf der einen Seite die christliche Basilika: ebenfalls in Umbildung eines in Rom vom Bedürfnis erzeugten Profanbaues, eines gegliederten Innenbaues, als bedeckter Raum für Handel, Börse, Lustwandeln und Rechtspflege, mit vier Hallen, zu einem Viereck zusammengeschlossen und oben gedeckt. Das neue Bedürfnis des christlichen Gottesdienstes, die ihm zugrunde liegende Idee, gibt dieser römischen Bauform eine bestimmte Pointe; die Säulen der christlichen Basilika laufen nicht mehr im Viereck um, sondern gehen der Länge nach ganz durch und führen den Blick mit zwingender Gewalt nach dem Altar hin, der am Ende des

Mittelschiffs steht. Gleichgültig ist hier die vielumstrittene Frage, ob schon der römischen Basilika für den Sitz des Richters an ihrem Ende eine halbkreisförmige Nische (die Apsis, Tribunal, Concha) angebaut war. Für die psychologischen Zusammenhänge ist es wichtig, sich klar zu machen, daß dieser Teil für die Ausgestaltung der Basilikenform in der christlichen Baukunst von bestimmendem Einfluß wird. Als Sitz für die Kleriker, vor welchen der Altar steht, empfängt er eine ganz neue Bedeutung. Nach diesem geheiligten Raum, wo der Altar steht und hinter ihm im Halbkreise die Verwalter der göttlichen Geheimnisse sitzen, ist jetzt perspektivisch der Blick gelenkt. Das Schiff erscheint als die geöffnete Bahn zum „Tisch des Herrn". Dieser Innenraum wird auch schon dadurch in seiner wahren Bestimmung, als Hüter des menschlichen Verkehrs mit Gott, gekennzeichnet, daß er mit reichem Schmuck ausgestattet wird: Inkrustation der Wände mit buntem Marmor, Goldgrund, Mosaik.

Im Anfang geschieht diese Betonung des Innerlichen fast ganz auf Kosten des Äußeren: dieses wird mit möglichst geringem Aufwand an Schmuckformen abgefunden oder auch ganz kahl gelassen. Seine Bedeutung nach außen verkündet dieser Bau nur durch die Vorhalle, auf welche der antike Peripteros wieder einschmolz. Und es entspricht dem geringen Werte, der in dieser Periode tiefer geistiger Umstimmung dem Äußeren beigelegt wurde, daß die Bauwerke in überwiegender Zahl als einfache Backsteinbauten auftreten. Auch die Römer hatten sich vielfach des Backsteins oder des sogenannten Gußwerks bedient; aber in der Blütezeit ihrer Architektur waren wenig Bauten dieser Art ohne Verkleidung geblieben, und wo es geschehen war, da hatten sich die Formen an die der Hausteinarchitektur angelehnt. Was an Schmuckformen in diesem Backsteinbau auftritt, das erscheint im Vergleich mit den alten Formen nur als Notbehelf: man findet sich im Äußeren mit dem wohlfeilsten Schmuck ab.

Dieser Grundzug ist in allen Jahrhunderten christlicher Kirchenbaukunst unverändert derselbe geblieben; aber geradeso, wie das Christentum selbst mancherlei Wandlungen durchgemacht, sich weit von seinen Ursprüngen entfernt und durch vielfache Vermittlungen den Weg zu den einfacheren Formen zurück-

gesucht hat, wie das Christentum in seiner Glaubens- und Sittenlehre, ebenso aber auch in seine Organisation als Kirche die Einflüsse der verschiedenen Völker und Zeiten und verschiedenen Kulturen hat aufnehmen müssen, so ist es auch mit dem Grundtypus des christlichen Kirchenbaus ergangen: im wesentlichen immer festgehalten, zeigt er doch die mannigfachsten Einflüsse des in Wechselwirkung mit den übrigen geschichtlichen Mächten sich verändernden Christentums.

Es ist sehr merkwürdig für die Psychologie der Baukunst, daß diese den Bedürfnissen der neuen Religion so wohl sich anpassende Form der Basilika doch nicht genügte, sondern daß sich daneben im Anschlusse an den römischen Gewölbebau eine ganz andere Form ausbildete: der Rundbau mit Kuppel. Das Vorbild dieser Form ist der gewaltige Bau des Pantheons. Es war ursprünglich als Zentralraum für die von Agrippa, dem Schwiegersohne des Augustus, angelegten Bäder gedacht, scheint aber schon nach seiner Vollendung auf die Phantasie einen so gewaltigen Eindruck gemacht zu haben, daß es zum Tempel erklärt und dem rächenden Jupiter geweiht wurde. Es ist sehr beachtenswert, daß dieses Vorbild eines Innenraums imposantester Gestalt (das Innere hat 132 Fuß im Durchmesser und ebensoviel in der Höhe, d. h. also, man kann in das Pantheon das ganze Schiff des Kölner Doms, der Höhe und Breite nach, hineinsetzen) im Abendlande erst sehr spät gewirkt hat. Die eigentliche Pflanzstätte der Kuppelkirche ist das oströmische, byzantinische Gebiet. Dort findet die Kuppel des Pantheons ihre großartigste Nachbildung in der Kuppel der Hagia Sophia zu Konstantinopel. Das Vorbild wird vielfach erweitert; der Raum wird polygonisch gegliedert; er durchbricht die Wand, welche die Kuppel trägt, legt säulengetragene, in doppelten Stockwerken sich erhebende, mit Halbkuppeln überwölbte Nischen zwischen die starken Pfeiler, welche die Kuppeln tragen; aber man gelangt nicht über den Widerspruch hinaus, welchen diese Anlage eigentlich gegen den Grundgedanken des christlichen Gottesdienstes darstellt, denn alle diese Kuppelbildungen der byzantinischen und karolingischen Zeit (z. B. Münster in Aachen) sind ihrer Anlage nach konzentrisch; diese Anlage weist auf den Mittelpunkt des Ganzen, der natürlich nur der Altar sein kann;

aber der Altar stand damals nicht im Mittelpunkt; er trat an die östliche Seite, dem Eingang gegenüber, in die Apsis, die auch diesen Bauten nicht fehlte.

So erscheint in diesen konzentrischen Anlagen das Problem des den Bedürfnissen der christlichen Gemeinde dienenden Innenraums nicht wahrhaft gelöst. Die Kuppelform, die für den ursprünglich profanen Zweck des Pantheons ihre volle Berechtigung gehabt hatte, die sich auch sehr wohl auf Grabkapellen und Taufkapellen übertragen ließ, will sich nicht hergeben zum Übergang in eine Form, die sich als die Bahn zum „Tische des Herrn" darstellt. Aber es war doch eine Raumform, die mit ihrer mächtigen Höhenwirkung offenbar einem ästhetisch-religiösen Bedürfnis, dem Emporstreben ins Transzendente, sehr genehm war, die überdies auch einen starken Kontrast gegen die in der profanen Bauweise gebräuchlichen und anwendbaren Raumformen bildete, so daß man wohl versteht, wie die baumeisterliche Phantasie, nachdem die Form einmal gefunden war, sie sich nicht leicht entreißen ließ, wo die Mittel vorhanden waren, sie auszuführen, und daß man alle möglichen Methoden ersann, sie für die Zwecke des Gottesdienstes verwendbar zu machen. Man braucht dabei nicht gerade mit Vischer in der einfachen, kuppelbedeckten Rotunde ein treues Bild der weltgeschichtlichen Bedeutung Roms zu sehen, den Ausdruck der übergreifenden Weltmacht, die sich mit demselben Geist der Klugheit über die Völker herspannt, mit der sie in der technischen Praxis ein so wichtiges Gesetz beherrscht.

Hier sei nur einiges noch erwähnt, so z. B. die Angliederung von großen Halbkuppeln an zwei Seiten der Kuppel, welche den Innenraum in die Länge streckt und die Neigung verrät, ein Oblongum zu überwölben; oder die Verwandlung des Grundrisses in ein griechisches Kreuz mit vier fast oder ganz gleichen Armen: eine Hauptkuppel in der Mitte und auf jedem der vier Arme noch eine kleinere Kuppel (häufig im späteren byzantinischen Reiche, auch in der Markuskirche in Venedig wiederkehrend). In Rußland bürgert sich neben einer Form, wo vier Kuppeln auf den Ecken eines Quadrats stehen, die Grundform eines Kreuzes mit fünf Kuppeln ständig ein. Aber es entspricht der allgemeinen Stabilität des Ostens, daß diese Raumformen keine weitere Ent-

wicklung durch organische Verbindung mit anderen Prinzipien der Raumgestaltung, namentlich der Idee der Basilika, gefunden haben — eine Vermittlung, auf der im Abendlande die ganze weitere Geschichte der kirchlichen Baukunst ruht.

Die technisch-konstruktive Seite dieser Geschichte zu erörtern, gehört nicht in diesen Zusammenhang. Hier sind nur die psychologisch-ästhetischen Momente von Interesse, welche der weiteren Umwandlung des Basilikenstils in den romanisch-gotischen und dessen in den antik-modernen Stil zugrunde liegen.

Die altchristliche Basilika war sozusagen der nach innen gewendete griechische Tempel gewesen; die schmucklose Wand der Cella wird die Außenseite; der Säulenumgang wird ins Innere verlegt; das Dach behält die einfache Giebelform, deren Holzstruktur entweder sichtbar bleibt oder durch kassettierte Decken verkleidet wird. Geraume Zeit nach der Rekonstruktion des römischen Imperiums unter Karl dem Großen, mit welcher man eigentlich die Periode der Völkerwanderung abschließen und die Zeit der christlich-germanischen Völkerwelt beginnen kann, bleiben für den inneren und äußeren Aufbau die altchristlichen Bauwerke bis zu einem gewissen Grade maßgebend. Sieht man von wenigen Ausnahmen ab, wie sie z. B. Südfrankreich infolge seines regen Seeverkehrs aufweist, wo unter byzantinischem Einfluß eine Anzahl von Kirchen mit Kuppelwölbungen entstanden ist, so ist im allgemeinen die italische Basilika mit flacher Decke bis ins 12. Jahrhundert das maßgebende Vorbild geblieben. Die weiteren Veränderungen, die im 11. und 12. Jahrhundert eintreten und den Basilikenstil in den sogenannt romanischen, den altchristlichen in den mittelalterlichen überführen, sind nur zum allergeringsten Teil durch das Bedürfnis bedingt worden. Auf ein solches kann man vielleicht die sehr allgemein werdende Anordnung eines über das Langschiff zu beiden Seiten hervorragenden Querschiffes zurückführen; vielleicht auch die Verlängerung, welche das Langschiff dadurch erfährt, daß der es abschließenden Tribuna noch ein Quadrat vorgelegt und die Apsis des altchristlichen Stils so zum C h o r e wird. Damit steht die Gestalt des lateinischen Kreuzes fest: zwei durcheinandergeschobene Langhäuser, ein doppelter griechischer Tempel mit eingeschluckter Säulenhalle in zwei verschiedenen Richtungen.

Die neue Anordnung des Chores gibt nun dem Kultus und der gesonderten Mitwirkung der Geistlichkeit bei ihm vollen Raum und erspart jede Hereinziehung dieser Vorgänge in das Schiff, das dadurch in seiner ganzen Ausdehnung für die Gemeinde verfügbar wird. In dieselbe Richtung gehört auch die innere Erhöhung des Chores um mehrere Stufen; sie ist struktiv dadurch bedingt, daß man unter dem Chore eine sogenannte Krypta, eine Unterkirche, anzubringen liebt, eine kleine Katakombe, jedoch struktiv mit dem Oberbau zu einem Ganzen verschmolzen, namentlich zu dem Zwecke, für hervorragende Personen Grabstätten zu schaffen und wohl nicht minder zu dem Zweck, besonders in größeren Räumen die Vorgänge auf dem Altar allen sichtbar zu machen. Freilich drückt sich in diesem Erheben des Chores mit dem Altar über das Niveau des Langschiffes auch zugleich die immer stärker werdende Scheidung des geistlichen und des Laienelements aus.

Aber aus keinerlei praktischem Bedürfnis, sondern lediglich aus dem ästhetischen Drange, eine dem eigenen Inneren homogene Stimmung zu erwecken, ist dasjenige Moment hervorgewachsen, das man als das eigentlich Bestimmende in der Entwicklung der mittelalterlichen Architektur betrachten muß und von dem auch alle in ihr sich vollziehenden tiefgreifenden Änderungen der Struktur in letzter Linie abhängig sind: der Zug nach Höhenentwicklung, nach Emporhebung der Massen vom Boden und ihrer organischen Entfaltung in die Höhe.

Schon in den flachgedeckten Basiliken des romanischen Stiles steigt das allgemeine Höhenverhältnis bedeutend; eben jener Drang nach der Höhe treibt in manchen derselben das Mittelschiff um mehr als das Doppelte seiner Weite empor. Dieser Charakterzug tritt um so bedeutsamer hervor, als er von den allgemeinen Dimensionen der Bauten ganz unabhängig ist. Den weiten Räumen für große Volksmassen gegenüber, welche die altchristlichen Künstler geschaffen hatten, müssen die Bauten des romanischen Stils in den ersten Jahrhunderten als klein und unbedeutend erscheinen.

Nach diesen Untersuchungen ist also dasjenige, was wir die künstlerische Gesamterscheinung und Gesamtwirkung eines Bauwerks nennen, ein Produkt aus einer Reihe von Faktoren oder

Funktion mehrerer Variablen. Die erste und wichtigste dieser Variablen ist der Zweck oder das Bedürfnis, dem das Gebäude zu dienen hat: Tempel, Grabmal, Palast, Wohnhaus, Theater. Dieses selbst aber ist wieder komplex als Wechselwirkung von Innen und Außen.

VIII. Kapitel

Die Abhängigkeit der Stile vom Material und von den Veränderungen der konstruktiven Technik

Es wurde in der bisherigen Untersuchung dem Zusammenhang nachgegangen, welcher die historischen Stilformen mit den Bedürfnissen der Völker und Zivilisationen, realen wie idealen, verknüpft. Die Geschichte der Architektur wurde als ein Symbol des geschichtlichen Lebens überhaupt, als eine Verkörperung der Volksseele, betrachtet. Diese Betrachtung ist nun noch kurz zu ergänzen. Wenn man dieser historischen Psychologie der Baukunst nachgeht, so darf man darüber nicht vergessen, daß die Architektur, mit wie feinen und zarten Fäden sie auch mit den innersten Regungen des menschlichen Geistes, seiner Ideen- und Gemütswelt, verknüpft sein mag, doch zugleich diejenige von allen Künsten ist, welche sich am wenigsten mit einem bloßen Schein genügen lassen kann, diejenige, welche es durchaus mit Massengestaltung, Massengliederung zu tun hat, diejenige, welche durchaus auf gediegener Körperlichkeit beruht, und für welche daher die Gesetze der Materie, wie Starrheit, Kohäsion, Schwere, Druck, ganz besondere Bedeutung gewinnen.

Wenn alle Architektur schöne Raumgestaltung durch Massenwirkung eines Inneren, das sich nach außen abgrenzt und darstellt, ist, so ist klar, daß für die Art dieser Gestaltung, daß für die Beschaffenheit der Räume die Beschaffenheit des Materials, vor allem aber die technisch-konstruktiven Mittel des Bauens, von entscheidender Bedeutung ist. Das technisch Mögliche ist das Erdengewicht, welches auch den Flug der kühnsten Baumeisterphantasie hemmt oder ihn wenigstens hindert, ins Grenzen- und Schrankenlose zu schweifen.

Aber eben dies ist ja zugleich der wichtigste und größte Inhalt der ganzen Baugeschichte: dieser beständige und in manchen

Zeiten bis zur imponierenden Höhe sich steigernde Konflikt der schaffenden Raumphantasie mit den ihr zur Verfügung stehenden technischen Mitteln, das Vorauseilen der Phantasie und das Suchen des rechnenden, messenden Verstandes nach dem, was das Geträumte zur Tat werden lassen könnte. Dieser Konflikt ist so alt wie die Geschichte der Architektur; er war immer da und wird immer da sein; wo er stark hervortritt, da haben wir das Heroische. Er wechselt seine Gestalt je nach dem Grade der technischen Geschicklichkeit, je nach der Beschaffenheit der konstruktiven Aufgaben; aber er ist seinem Wesen nach ebenso vorhanden bei den technischen Künstlern des alten Ägyptens, die über den Ufern des Nils die blankgeschliffenen Riesenpyramiden bis zur Höhe des Wiener Stephansdomes auftürmten, wie bei Brunellesco, der die Kuppel des Florentiner Doms über der Vierung frei in den lichten toskanischen Himmel hineinstellte, wie bei jenen Baukünstlern der Gotik, welche ihre Gewölbe höher und höher hoben, auf immer schlankeren Pfeilern, mit immer vollständigerem Verschwinden der Mauermassen, bis das Ganze nur noch wie ein lichter Traum, aus Farbe und Duft, ein zum Himmel strebender Gedanke der Sehnsucht, dastand, wie bei dem Ingenieur der Gegenwart, der die Gebirge durchbohrt und die Lokomotive an den Steilwänden tiefeingerissener Schluchten und auf kühn geschwungenen Eisenbrücken über schwindelnde Abgründe hinführt. Es ist ein Wechselverhältnis: der Gedanke, die Phantasie, befruchtet das technische Nachdenken, stellt ihm Aufgaben, weist ihm Ziele; und alles, was das erstarkende technische Geschick als möglich aufgewiesen hat, reißt die schaffende Phantasie zu neuen Kühnheiten fort. Mit anderen Worten: Die praktische Seite des Kunstschaffens bedingt in der Architektur die ästhetische und die ästhetische ist wiederum die Ursache neuer Leistungen auf dem Gebiete der Praxis, so daß beide in einem gegenseitigen Verhältnis stehen.

Man muß sich deshalb darüber klar zu werden versuchen, welchen Einfluß die wichtigsten Entwicklungsphasen der baulichen Technik auf die Ausbildung der historischen Stile gehabt haben.

Der wichtigste Schritt, der in technischer Hinsicht gemacht werden konnte, ist der Ersatz des Holzes durch den Stein. Die

Bedeutung dieses Überganges liegt zunächst nicht in einer erheblichen Veränderung der Formen, denn es kann keinem Zweifel unterliegen, daß der Steinbau in großem Umfange aus dem Holzbau herausgewachsen ist und seine Formen einfach kopiert, sondern in dem Übergang der Architektur von vergänglicheren Gebilden zum eigentlich Monumentalen, Historischen und Grandiosen, wodurch die Schöpfungen dieser Kunst völlig der Sphäre des alltäglichen Bedürfnisses entrückt und dauernd mit dem Boden eines Volkes und mit fernen Geschlechtern verknüpft werden.

Am frühesten und am großartigsten ist der Steinbau auf dem Boden des alten Ägypten entwickelt worden, wo sozusagen die Natur selbst den Menschen darauf hingewiesen hatte, da Ägypten arm an Bauhölzern war, dagegen reich an vortrefflichem Steinmaterial. Bis unterhalb der ersten Katarakte findet sich Kalkstein, von den gröberen Sorten an bis zu feineren, marmorartigen. Wo diese Gebirge aufhören, beginnt ein fester Sandstein und an einigen Stellen, insbesondere in der Gegend der ersten Katarakte (bei Assuan), ist vortrefflicher Syenit und Granit. Die Versendung dieser Steinarten durch ganz Ägypten war der trefflichen Wasserstraße wegen ganz ohne Schwierigkeit. Dieser Umstand wies Ägypten schon früh auf eine monumentale Bautätigkeit hin, welcher wir, zusammen mit dem wunderbar trockenen Klima des Landes, gerade auf diesem Boden die Erhaltung von monumentalen Werken großartigster Anlage verdanken, als Zeugnisse relativ hoher Kultur aus einer Zeit, in der tiefe Finsternis noch alle anderen Teile der Erde für unser Auge bedeckt. Die Bedeutung dieses Moments wird besonders ersichtlich durch einen Vergleich mit Indien, dessen arische Kultur ja auch ohne Frage in eine sehr hohe Vergangenheit hinaufreicht. Aber von Denkmälern indischer Baukunst ist aus so früher Zeit gar nichts vorhanden, so daß vielfach behauptet werden konnte, erst vom Auftreten Buddhas an, im 6. Jahrhundert v. Chr. oder gar erst unter König Asoka im 3. Jahrhundert, sei der Sinn für monumentale Kunst in Indien erwacht. Man kann das ohne Mühe daraus erklären, daß man bei dem großen Holzreichtum des Landes dieses bequemere Material vorzog, das aber natürlich keine Dauerhaftigkeit verbürgte. Wie dieses Material ver-

wendet wurde, ist nur schwer zu sagen; d a ß aber eine lange geübte und geregelte Bautätigkeit dem Auftreten monumentaler Steinbauten in Indien vorausging, ist teils aus literarischen Zeugnissen zu entnehmen, teils legt es uns die Betrachtung des späteren indischen Steinbaus zwingend nahe, weil sonst kaum eine Erklärung dafür zu finden wäre, woher in diesen Steinbauten die Reminiszenzen eines hochentwickelten Holzbaustiles gekommen seien, die sich doch allenthalben aufdrängen.

Wie die Quader in Form und Verwendung dem Ziegel ähnlich ist, so kann dasselbe Steinmaterial, wenn in Balken- und Tafelform geschnitten, an die Weise des Holzbaues sich anlehnen. Steinbalken werden als Pfosten und Pfeiler aufgerichtet und als Architrave über deren Köpfe hingelegt. Steintafeln decken die darum notwendig schmalen Schiffe des ägyptischen Tempels. Auch die Lichtöffnungen behaupten die vom Holzbau her gewohnte Stelle unter dem Auflager der Decke. Die Deckenstütze im ursprünglichen Steinstil ist der P f e i l e r als schlichtes, vierkantiges Prisma zugeschnitten — der Keim einer Entwicklungsreihe, welche in die kunstvollsten Schöpfungen der Architektur ausläuft. In der Folge wird er abgekantet, so daß acht- und sechzehnseitige Pfeiler entstehen. Um die nun stumpf gewordenen Kanten wieder hervorzuheben, werden die Seiten flach ausgehöhlt (kanneliert). Diese Pfeiler haben Fuß- und Deckplatte. Man sieht hier den Steinpfeiler auf dem Wege sich zur S t e i n s ä u l e zu entwickeln.

Die Brustwehr der Dachterrasse, in der Holzkonstruktion aus Rohr- oder Schaftabschnitten mit aufgelegtem Balken bestehend, ergibt nach der Übersetzung in Stein das ägyptische Gesims, jene hohe Hohlkehle unter durchlaufender Platte, welche nicht bloß zur Krönung der Gebäude, sondern auch vieler tektonischer Gebilde dient.

Für alle Arten der künstlerischen Gestaltung der Umzäunung oder der Wand hat die Textilkunst die Vorbilder und grundlegenden Formen geliefert. Es scheint, daß die ersten Versuche der Kunstindustrie, welche gemacht wurden, Decken und Matten sind. Es kann auch kaum bezweifelt werden, daß die Anwendung von solchen Matten oder Fellen, zum Zwecke der Raumtrennung und des Schutzes gegen das Wetter, der Anwendung von Holz-

wänden oder Steinmauern weit vorausging. Und da Geflechte und Teppiche die ursprünglichen Raumtrennungen bildeten, so ist es natürlich, daß diese Produkte industrieller Kunst einen großen Einfluß auf die weitere Entwicklung und Dekorierung der Wände bewahrten, selbst als die letzteren in der Folgezeit massiv ausgeführt wurden. Die Teppiche sind die sichtbaren Wände; was hinter ihnen ist, hat nichts mit der Idee der Raumtrennung zu tun. Wo Mauern notwendig wurden, mit Rücksicht auf sekundäre Zwecke, z. B. den Wänden Stärke, Dauer und Sicherheit zu verleihen, bildeten sie doch nur die inneren Stützen der wahren Wandrepräsentanten, nämlich der bunten Teppiche und Decken. Daher rührt es, daß die ältesten Ornamente der Architektur meist von Geflechten und Geweben hergeleitet werden können, welche die natürlichen Produkte des Spinnens und Webens mit natürlichen Stoffen verschiedener Farbe sind.

Dieses Sachverhältnis kommt auch in unserer Sprache zum Ausdruck. Die „Wand“ bezeichnet den sichtbaren Teil des Raumabschlusses. Der konstruktive Teil des Raumabschlusses, die Werkform, heißt M a u e r. Die Bedeutung dieses Repräsentanten des Raumabschlusses blieb die gleiche; selbst als die Matten und Teppiche außer Gebrauch kamen und durch andere Wandbekleidungen ersetzt wurden, in welchen der erfinderische Geist der Menschheit fast unerschöpflich war. Eines der ältesten und wichtigsten Ersatzmittel ist die Bekleidung der Mauern mit S t u c k; sie gab den Anlaß zur Entwicklung der Malerei als einer unabhängigen Kunst, der Wandmalerei, die von den ältesten Nationen bis zu den Römern der Spätzeit nie ihren Ursprung verleugnete, was sogar noch für das Mittelalter gilt.

Einen anderen Ersatz für die Teppiche lieferte die K e r a m i k durch die glasierten Ziegel. Wieder ein anderer Ersatz der Draperien als Wanddekoration ist die H o l z v e r t ä f e l u n g. Hierzu kommt noch ein anderer, welcher der reichste ist und nur an Tempeln oder königlichen Gebäuden angewendet wurde, nämlich die Bedeckung der Wände mit metallenen, zuweilen sogar goldenen Platten, welche an der Mauer selbst oder am Holzgetäfel befestigt wurden. Schließlich sind die Platten von Granit, Marmor, Alabaster, Porphyr und anderen harten und kostbaren

Steinen zu erwähnen, womit in Assyrien, Persien, Ägypten und auch in Griechenland die Mauern oft bekleidet wurden.

Natürlich riefen so heterogene Materialien und Prozesse, die für die Bekleidung und Dekorierung der Wand benutzt wurden, auch mannigfache Variationen des Stiles im einzelnen hervor; aber diese Mannigfaltigkeit entwickelte sich innerhalb der Grenzen, die durch den traditionellen Typus gegeben und vorgeschrieben waren.

Alle speziellen Gesetze des Stils, soweit sie vom Material abhängig sind, lassen sich endlich in folgendem zusammenfassen:

1. Stets dasjenige Material zu benutzen, welches sich zur vorliegenden Aufgabe am besten eignet.

2. Jeden möglichen Vorteil daraus zu ziehen, aber wohl die Grenzen zu beachten, welche die dem Gegenstand zugrunde liegende Idee bedingt, zu deren Verkörperung das betreffende Material verwendet werden soll.

3. Das Material nicht bloß als eine passive Masse, sondern als ein Mittel, als ein mitwirkendes Element der Anregung zur Erfindung, zu betrachten.

Literaturverzeichnis

Im folgenden sind diejenigen Werke verzeichnet, die Jodl nachweisbar kannte, die also auf seine eigenen ästhetischen Anschauungen und Lehren von Einfluß gewesen sind. Die sehr zahlreichen kunsthistorischen Spezialarbeiten wurden dabei weggelassen.

Adamy, R., Architektonik auf historischer und ästhetischer Grundlage. 1881.

Allen, G., Physiological aesthetics. 2. ed. London 1881.

Allesch, G. v., Über das Verhältnis der Ästhetik zur Psychologie. Zeitschr. f. Psychol. 1910, Bd. 54.

Alt, Th., Vom charakteristisch Schönen. Mannheim 1893.

— System der Künste. Berlin 1888.

Bancels, Les Méthodes d'Esthétique expérimentelle. Année Psychol. 1900, 6. vol.

Barberot, Histoire des styles d'architecture. Paris 1891.

Baumgarten, A. G., Aesthetica. Frankfurt a. O. 1750.

Berg, L., Der Naturalismus. 1892.

Berlage, H. P., Gedanken über Stil in der Baukunst. Leipzig 1905.

Berling, K., Kunstgewerbliche Stilproben. 3. Aufl. Leipzig 1910.

Bernheimer, E., Philosophische Kunstwissenschaft. Heidelberg 1913.

Bezold, G. v., Die Baukunst der Renaissance. Stuttgart 1900.

Bezold, W., Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst und Kunstgewerbe. Braunschweig 1874.

Biese, A., Das Assoziationsprinzip und der Anthropomorphismus in der Ästhetik. Leipzig 1890.

Bischof, M., Architektonische Stile.

Bode, W., Moderne Kunst und Kunsthandwerk an der Wende des Jahrhunderts. Berlin 1901.

— Goethes Ästhetik. Berlin 1901.

Bosanquet, B., A History of Aesthetic. London 1904.

Bötticher, K., Die Tektonik der Hellenen. 2. Aufl. Berlin 1869 bis 1881.

Bougot, Essai sur la Critique d'Art. Paris 1877.

Bouterwek, F., Ästhetik. Göttingen 1815.

Bray, L., Du Beau. 1902.

Brücke, E., Schönheit und Fehler der menschlichen Gestalt. 3. Aufl. Wien 1905.

Brücke, E., Bruchstücke aus der Theorie der bildenden Künste. Internationale wissensch. Bibl. 28.

— Physiologie der Farben für die Zwecke des Kunstgewerbes. 2. Aufl. Leipzig 1887.

Brunn, H., Geschichte der griechischen Künstler. 2. Aufl. Stuttgart 1889 ff.

— Griechische Kunstgeschichte. München 1893/97.

Bücher, K., Arbeit und Rhythmus. 4. Aufl. Leipzig u. Berlin 1909.

Bühlmann, J., Architektur des klassischen Altertums und der Renaissance. 3. Aufl. Eßlingen 1904.

Burger, F., Handbuch der Kunstwissenschaft. Berlin 1913 ff.

Burke, E., A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful. London 1757.

Carriere, M., Ästhetik. 3. Aufl. Leipzig 1885.

— Die Kunst im Zusammenhang der Kulturentwicklung und die Idee der Menschheit. Leipzig 1863 ff.

Choisy, A., Histoire de l'Architecture. Paris 1899.

Cohen, H., Ästhetik des reinen Gefühles. Berlin 1912.

Cohn, J., Allgemeine Ästhetik. Leipzig 1901.

Collingwood, Philosophy of the Ornament. 1884.

— Ruskin's Art-Teaching. 1882.

Conrad, W., Der ästhetische Gegenstand. Eine phänomenologische Studie. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. III/IV. 1908, 1909.

Cornelius, H., Elementargesetze der bildenden Kunst. 2. Aufl. Leipzig u. Berlin 1911.

Crane, W., Line and form. London 1900.

Christiansen, B., Philosophie der Kunst. 1909.

Croce, B., Ästhetik als Wissenschaft des Ausdruckes und allgemeine Linguistik. (Übersetzt von K. Federn.) Leipzig 1905.

Dahmen, Th., Die Theorie des Schönen. Leipzig 1903.

Dehio, G., Ein Proportionsgesetz in der antiken Baukunst und seine Nachbeter im Mittelalter und in der Renaissance. Straßburg 1895.

— Untersuchungen über das gleichseitige Dreieck als Norm gothischer Bauproportionen. Stuttgart 1894.

Deri, M., Versuch einer psychologischen Kunstlehre. Stuttgart 1912.

— Kunstpsychologische Untersuchungen. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. VII. 1912.

Dessoir, M., Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Stuttgart 1907.

— Beiträge zur Ästhetik. Arch. f. system. Philos. 1899 f., Bd. 5 u. 6.

— Skeptizismus in der Ästhetik. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. II. 1907.

D e s s o i r, M., Objektivismus in der Ästhetik. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. 1910, Bd. 5.

D i d é r o t, Recherches philosophiques sur l'origine de la nature du Beau. Oeuvres, vol. 10. Paris 1876.

D i e z, M., Allgemeine Ästhetik. Leipzig 1906.

D i l t h e y, W., Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe. Deutsche Rundschau 1892, Aug.

— Einbildungskraft des Dichters. In Philos. Aufsätze Ed. Zeller gewidmet. Leipzig 1887.

D ö r i n g, A., Die Methode der Ästhetik. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. IV. 1909.

— Über Einfühlung. A. a. O. VII. 1912.

D u r m, J., Die Baukunst der Griechen. 2. Aufl. Darmstadt 1892.

E b e, G., Architektonische Raumlehre. 1900 ff.

E l e u t h e r o p u l o s, Das Schöne. Berlin 1905.

E n g e l, G., Ästhetik der Tonkunst. Berlin 1884.

E t t l i n g e r, M., Zur Grundlegung einer Ästhetik des Rhythmus. Zeitschrift f. Psychol. 1900, Bd. 22.

E v e r t h, E., Plastik und Rahmung. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. VI. 1911.

F a l k e, J. v., Zu Kultur und Kunst. 1898.

— Zur Ästhetik des Kunstgewerbes. Stuttgart 1883.

F e c h n e r, G. Th., Vorschule der Ästhetik. 2. Aufl. Leipzig 1897/98.

F e r g u s s o n, J. F., History of Architecture. London 1851.

F e u e r b a c h, A., Ein Vermächtnis. Wien 1890.

F i e d l e r, K., Schriften über Kunst. Leipzig 1896.

F i s c h e r, A., Die ästhetischen Anschauungen G. Sempers und die moderne psychologische Ästhetik. Arch. f. ges. Psychol. Bd. 2.

G e i g e r, M., Über das Wesen und die Bedeutung der Einfühlung. Bericht über den IV. experim.-psychol. Kongreß. Leipzig 1911.

G i e t m a n n, G., und S ö r e n s e n, J., Kunstlehre. Freiburg i. Br. 1899 ff.

G r i l l p a r z e r, F., Ästhetische Studien. (Sämtl. Werke, herausgeg. von A. Sauer.) Bd. 15.

G ö l l e r, A., Zur Ästhetik der Architektur. Stuttgart 1887.

— Die Entstehung der architektonischen Stilformen, 1888.

G r o o s, K., Die Spiele der Tiere. 2. Aufl. Jena 1907.

— Die Spiele der Menschen. Jena 1899.

— Der ästhetische Genuß. Gießen 1902.

— Ästhetik. In „Die Philosophie im Beginn des 20. Jahrhunderts". (Herausgeg. von W. Windelband.) 2. Aufl. Heidelberg 1907.

Groos, K., Das ästhetische Miterleben und die Empfindungen aus dem Körperinnern. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. IV. 1909.
Grosse, E., Kunstwissenschaftliche Studien. Tübingen 1900.
— Die Anfänge der Kunst. Freiburg i. Br. und Leipzig 1894.
— Ethnologie und Ästhetik. Die Vierteljahrsschr. f. wissensch. Philos. 1891, Bd. 15.
Gurlitt, C., Die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts. 3. Aufl. Berlin 1907.
— Über Baukunst. Leipzig 1903.
— Geschichte der Kunst. Leipzig 1902.
Guyau, J. M., Les Problèmes de l'Esthétique contemporaine. 6. Aufl. Paris 1901.
— L'Art au Point de Vue sociologique. 5. éd. Paris 1901.

Haberlandt, G., Das Schöne als Ausdruck. Wien u. Leipzig 1905.
— Welt als Schönheit. Wien 1905.
Hadden, A. C., Evolution in Art. London 1895.
Hamann, R., Ästhetik. Leipzig 1911.
Hanslick, E., Vom Musikalisch-Schönen. 11. Aufl. Leipzig 1910.
Harnack, O., Die klassische Ästhetik der Deutschen. Leipzig 1892.
Hartmann, E. v., Ästhetik. Leipzig 1886/87.
Hausegger, F. v., Die Anfänge der Harmonie. Charlottenburg 1895.
— Die Musik als Ausdruck. 2. Aufl. Wien 1887.
— Das Jenseits des Künstlers. Wien 1893.
Hegel, G. F. W., Vorlesungen über die Ästhetik. 2. Aufl. Berlin 1842/43.
Helwig, P. J., Eine Theorie des Schönen. Amsterdam 1897.
Hennig, C. R., Ästhetik der Tonkunst, 1896.
Hermann, E., Die Grenzen der psychologischen Ästhetik. In „Philos. Abhandl. Max Heinze zum 70. Geburtstag gewidmet". Berlin 1907.
Herzog, J. A., Was ist ästhetisch? Leipzig 1900.
Hettner, H., Kleine Schriften. Braunschweig 1884.
— Vorschule zur bildenden Kunst der Alten. Oldenburg 1848.
— Italienische Studien. Braunschweig 1879.
Hildebrand, A., Das Problem der Form in der bildenden Kunst. 7. Aufl. Straßburg 1910.
Hirn, Y., Origins of art. London 1900.
Hirth, F., Der Stil in den bildenden Künsten. München 1899 ff.
Hirth, G., Aufgaben der Kunstphysiologie. 2. Aufl. München 1897.
Hoernes, M., Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa. Wien 1898.
Hofmann, A. v., Die Grundlagen der bewußten Stilempfindung.
Hostinsky, O., Herbarts Ästhetik. Hamburg u. Leipzig 1891.
Hutcheson, F., Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtues. London 1725.

Issel, H., Die Baustillehre. Leipzig 1904.

Jännicke (Chevreul), Die Farbenharmonie, mit besonderer Rücksicht auf den gleichzeitigen Kontrast usw. Stuttgart 1878.
Jerusalem, W., Wege und Ziele der Ästhetik. Wien u. Leipzig 1906.
Josef, D., Geschichte der Baukunst vom Altertum bis zur Neuzeit. 2. Aufl. Leipzig 1912.
Jungmann, J., Ästhetik. Freiburg i. Br. 1886.

Kaeser, H., Der assoziative Faktor des ästhetischen Eindruckes. 1904.
Kant, I., Kritik der Urteilskraft.
Keußler, G. v., Die Grenzen der Ästhetik. Leipzig 1902.
Kirchmann, J. H. v., Ästhetik auf realistischer Grundlage. Berlin 1868.
Kirschmann, A., Die psychologisch-ästhetische Bewertung des Licht- und Farbenkontrastes. 1892.
Klein, J., Die architektonische Formenlehre. 3. Aufl., 1898.
Klinger, M., Malerei und Zeichnung. 2. Aufl. Leipzig 1895.
Knackfuß, H., u. Zimmermann, M. G., Allgemeine Kunstgeschichte. 2. Aufl. Bielefeld u. Leipzig 1902 ff.
Kohnstamm, O., Kunst als Ausdruckstätigkeit. München 1907.
Köstlin, K., Ästhetik. Tübingen 1863—1869.
— Prolegomena zur Ästhetik. Tübingen 1889.
Krause, K. Ch. F., Vorlesungen über Ästhetik. Dresden 1882.
— System der Ästhetik. Leipzig 1882.
Kreibig, J. Kl., Psychologische Grundlegung eines Systems der Werttheorie. Wien 1902.
— Beiträge zur Psychologie des Kunstschaffens. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. IV. 1909.
Kuhn, A., Allgemeine Kunstgeschichte. Einsiedeln 1891 ff.
— Moderne Kunst- und Stilfragen. 2. Aufl. Einsiedeln 1911.
Kulke, E., Kritik der Philosophie des Schönen. (Herausgeg. von F. S. Krauß.) Leipzig 1906.
Külpe, O., Über den assoziativen Faktor des ästhetischen Eindrucks. Vierteljahrsschr. f. wissensch. Philos. 1899, Bd. 23.
— Der gegenwärtige Stand der experimentellen Ästhetik. Leipzig 1907.
Kynast, K., Allgemeine Ästhetik. Leipzig 1910.

Landmann-Kalischer, E., Analyse der ästhetischen Kontemplation. Leipzig 1902.
— Über künstlerische Wahrheit. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. I. 1906.
Lange, Carl, Sinnesgenüsse und Kunstgenuß. Wiesbaden 1903.
Lange, K., Die bewußte Selbsttäuschung als der Kern des künstlerischen Genusses. Leipzig 1895.

Lange, K., Das Wesen der Kunst. 2. Aufl. Berlin 1907.
— Gedanken zu einer Ästhetik auf entwicklungsgeschichtlicher Grundlage. Zeitschr. f. Psychol. 1897, Bd. 14.
Laurila, K. S., Zur Theorie der ästhetischen Gefühle. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. IV. 1909.
Lee, V., Weiteres über Einfühlung und ästhetisches Miterleben. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. V, 1910.
Lessing, Th., Psychologie der Ahmung. Arch. f. system. Philos. Bd. 18.
Lipps, Th., Ästhetik. Hamburg u. Leipzig 1903—1906.
— Zur Lehre von den Gefühlen, insbesondere den ästhetischen Elementargefühlen. Zeitschr. f. Psychol. Bd. 8.
— Von der Form der ästhetischen Apperzeption. Halle 1902.
— Raumästhetik und optische Täuschungen. Schriften d. Gesellsch. f. psychol. Forsch. 1897, Bd. 2.
— Ästhetische Faktoren der Raumanschauung. Hamburg 1891.
— Zur Einfühlung. Leipzig 1913.
— Ästhetik. In „Kultur der Gegenwart“, I. Teil, 6. Abdg. Leipzig 1907.
— Zur ästhetischen Mechanik. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. I. 1906.
Lotze, H., Geschichte der Ästhetik in Deutschland. München 1868.
— Grundzüge der Ästhetik. 3. Aufl. Leipzig 1911.
Lübke, W., Geschichte der Architektur. 6. Aufl. Leipzig 1884—1886.
— Geschichte der Plastik. 3. Aufl. Leipzig 1880.
Lübke, Semrau u. Haack, Grundriß der Kunstgeschichte. 14. Aufl. Eßlingen 1908 ff.

Marcus, H., Rahmen, Formenschönheit und Bildinneres. Zeitschr. f. Ästhetik u. Kunstwissensch. VIII. 1913.
Marshall, H. R., Aesthetic principles. London 1895.
Mendelssohn, M., Schriften zur Philosophie, Ästhetik und Apologie. (Herausgeg. von M. Brasch.) Leipzig 1880.
Meumann, E., Untersuchungen zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus. Philos. Studien X. 1894.
— Die Grenzen der psychologischen Ästhetik. Philos. Abhandl. Heinze gewidmet. Berlin 1905.
— Einführung in die Ästhetik der Gegenwart. 2. Aufl. Leipzig 1912.
Meyer, Fr. S., Systematisch geordnetes Handbuch der Ornamentik 8. Aufl. Leipzig 1911.
Meyer, Th. A., Kritik der Einfühlungstheorie. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. VII. 1912.
Möbius, P. J., Über Kunst und Künstler. Leipzig 1901.
Moos, P., Die moderne Musikästhetik in Deutschland. Berlin 1900.
Morris, W., Lectures on Art. 3rd ed. 1883.
Müller-Freienfels, R., Zur Theorie der ästhetischen Elementarerscheinungen. Vierteljahrschr. f. wissensch. Philos. 1908.

Müller-Freienfels, R., Psychologie der Kunst. Leipzig 1912.
— Neuheit und Wiederholung im ästhetischen Genießen. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. VII. 1912.
Müllner, L., Literatur- und kunsthistorische Studien. Wien u. Leipzig 1895.
Muther, R., Geschichte der Malerei. 2. Aufl. Berlin 1912.

Naumann, G., Geschlecht und Kunst. Leipzig 1899.
Nef, W., Die Ästhetik als Wissenschaft der anschaulichen Erkenntnis. Leipzig 1898.
Neumann, C., Der Kampf um die neue Kunst. Berlin 1896.

Obermann, J., Grundlinien einer psychologischen Ästhetik. Gymn.-Progr. (2. Bez.). Wien 1896/97.
Ostwald, W., Malerbriefe. Leipzig 1904.

Perena, M., Che cos' è il bello? Mailand 1905.
Prandtl, A., Die Einfühlung. Leipzig 1910.
Previati, G., I principii scientifici del divisionismo. Turin 1906.

Reich, E., Kunst und Moral. Wien 1901.
Reynold, J., Zur Ästhetik und Technik der bildenden Künste. (Übersetzt von E. Leisching.) Leipzig 1893.
Ribot, Th., Die Schöpferkraft der Phantasie. (Deutsch von W. Mecklenburg.) Bonn 1902.
Riegel, H., Die bildenden Künste. 4. Aufl. Frankfurt 1895.
Riegl, A., Stilfragen. Berlin 1893.
— Der moderne Denkmalkultus. Wien 1903.
Riemann, H., Elemente der musikalischen Ästhetik. Berlin u. Stuttgart 1900.
Rood, O., Die moderne Farbenlehre mit Rücksicht auf ihre Benützung in Malerei und Kunstgewerbe. Leipzig 1880.
Rosengarten, Die architektonischen Stilarten. 2. Aufl., 1869.
Rosenkranz, K., Ästhetik des Häßlichen. Königsberg 1853.
Rumohr, K. v., Italienische Forschungen. Berlin 1826 ff.
Ruskin, J., On the Nature of Gothic. In „Stones of Venice“. Leipzig.

Sauerbeck, E., Ästhetische Perspektive. Zeitschr. f. Ästhetik und allgem. Kunstwissensch. VI. 1911.
Schasler, M., Ästhetik. Leipzig 1866.
— Kritische Geschichte der Ästhetik. Berlin 1871/72.
— Das System der Künste. 2. Aufl. Leipzig 1885.
Schiller, Fr., Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen.
Schinkel, K. F., Grundlagen der praktischen Baukunst. 2. Aufl. Berlin 1835.

Schlodtmann, Farbenwerte und Farbenwirkungen in Kunst und Natur. Deutsche Rundschau 1905, Aug.

Schmarsow, A., Beiträge zur Ästhetik der bildenden Künste. Leipzig 1896 ff.

— Über den Wert der Dimensionen im menschlichen Raumgebilde. Berichte d. Sächs. Gesellsch. d. Wissensch. 1896.

— Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Leipzig 1905.

— Das Wesen der architektonischen Schöpfung. Leipzig 1894.

— Kunstwissenschaft und Völkerpsychologie. Zeitschr. f. Ästhetik und allgem. Kunstwissensch. II. 1907.

— Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten. Leipzig 1903.

Schmid, M., Handbuch der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Leipzig 1904 ff.

Schnaase, K., Geschichte der bildenden Künste. 2. Aufl. Düsseldorf 1869—1879.

Schopenhauer, A., Die Welt als Wille und Vorstellung. III. Buch.

Schultz, A., Allgemeine Geschichte der bildenden Künste. Berlin 1896 ff.

Schultz, J., Naturschönheit und Kunstschönheit. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. VI. 1911.

Schultz, W., Die Harmonie in der Baukunst. 1891.

Schumacher, F., Im Kampfe um die Kunst. 2. Aufl., 1902.

Séailles, G., Essai sur le génie dans l'art. 2. éd. Paris 1897.

Segal, J., Beiträge zur experimentellen Ästhetik. Arch. f. ges. Psychol. VII. 1906.

— Die bewußte Selbsttäuschung. Arch. f. ges. Psychol. VI. 1906.

— Psychologische und normative Ästhetik. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. II. 1907.

Selenka, E., Der Schmuck des Menschen. Berlin 1900.

Seligmann, A. F., Kunst und Künstler von gestern und heute. Wien 1910.

Semper, G., Der Stil. Neue Ausgabe. München 1878.

— Kleine Schriften. Berlin u. Stuttgart 1884.

Shaftesbury, Characteristics of Men, Manners, Opinions, Times. (Herausgeg. von W. N. Hatsch.) London 1869.

Siebeck, H., Das Wesen der ästhetischen Anschauung. Berlin 1875.

Sitte, K., Über Farbenharmonie. Wien 1900.

Smith, M. K., Zur Psychologie und Ästhetik des Rhythmus. Philos. Studien 1900, Bd. 16.

Solger, K. W. F., Vorlesungen über Ästhetik. Berlin 1829.

Souriau, P., L'Esthétique du Mouvement. Paris 1889.

— La Suggestion dans l'Art. Paris 1893.

Spitzer, H., Kritische Studien zur Ästhetik der Gegenwart. Wien 1897.

— Untersuchungen zur Theorie und Geschichte der Ästhetik. H. Hettners Kunstphilosophische Anfänge und Literarästhetik I. Graz 1913.

Spitzer, H., Apollinische und dionysische Kunst. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. I. 1906.
— Der Satz des Epicharmos und seine Erklärungen. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. III. 1908.
Springer, A., Handbuch der Kunstgeschichte. 9. Aufl. Leipzig 1911 ff.
Stein, H. v., Die Entstehung der neueren Ästhetik. Stuttgart 1886.
— Vorlesungen über Ästhetik. Stuttgart 1897.
Steinen, K. v. d., Unter den Naturvölkern Zentralbrasiliens. 2. Aufl. Berlin 1897.
Steinitzer, M., Über die psychologischen Wirkungen der musikalischen Formen. München 1885.
Stern, P., Einfühlung und Assoziation in der neueren Ästhetik. Hamburg 1898.
Strecker, E., Der ästhetische Genuß auf Grund der ästhetischen Apperzeption. Gießen 1901.
Streiter, R., Böttichers Tektonik der Hellenen als ästhetische und kunstgeschichtliche Theorie. Hamburg 1896.
Strzygowski, J., Die bildende Kunst der Gegenwart. Leipzig 1907.
Sulzer, J. G., Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig 1771 bis 1774.
Stumpf, K., Tonpsychologie. Leipzig 1883—1890.
— Die Anfänge der Musik. Leipzig 1911.
Subak, E., Erotische Ästhetik. Berlin 1908.
Sully-Prudhomme, L'expression dans les beaux arts. Paris 1883.
Sybel, L. v., Weltgeschichte der Kunst im Altertum. 2. Aufl. Marburg i. H. 1903.
— Christliche Antike. Marburg i. H. 1906—1909.

Taine, H., De l'Idéal dans l'Art. Paris 1867.
— Philosophie de l'Art. 3. éd. Paris 1881.
Tarde, G., Les lois de l'imitation. 2. éd. Paris 1895.
Tietze, H., Die Methode der Kunstgeschichte. Leipzig 1913.
Tolstoi, L., Gegen die moderne Kunst. (Deutsch von W. Thal.) Berlin 1898.
Trautmann, O., Lehre vom Schönen. 1890.
Trübner, W., Die Verwirrung der Kunstbegriffe. 1895.
Tumarkin, A., Das Assoziationsprinzip in der Geschichte der Ästhetik. Arch. f. Gesch. d. Philos. XII. 1899.
— Ästhetisches Ideal und ethische Norm. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. II. 1907.

Utitz, E., Die Funktionsfreuden im ästhetischen Verhalten. Halle 1911.
— Grundzüge der ästhetischen Farbenlehre. Stuttgart 1908.
— Was ist Stil? Stuttgart 1911.
— Ästhetik. Jahrb. d. Philos. I. 1913.

Utitz, E., Kritische Vorbemerkungen zu einer ästhetischen Farbenlehre. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. III. 1908.
— Außerästhetische Faktoren im Kunstgenuß. Zeitschr. f. Ästhetik und allgem. Kunstwissensch. VII. 1912.

Verworn, M., Die Anfänge der Kunst. Jena 1909.
— Zur Psychologie der primitiven Kunst. Jena 1908.
Viollet-le-Duc, E., Entretien sur l'Architecture. 1863—1872.
Vischer, F. Th., Ästhetik. Reutlingen u. Leipzig 1846—1857.
— Kritische Gänge. Tübingen 1844; Stuttgart 1860/61, 1863—1873.
— Das Schöne und die Kunst. 3. Aufl. Stuttgart u. Berlin 1907.
Vischer, R., Über das optische Formgefühl. Stuttgart 1873.
Vogt, Th., Form und Gehalt in der Ästhetik. Wien 1865.
Volkelt, J., Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik. Jena 1876.
— System der Ästhetik. München 1905 ff.
— Ästhetische Zeitfragen. München 1895.
— Kunst und Volkserziehung. München 1912.
— Teleologie der Kunst. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. VI. 1911.
— Der Begriff des Stils. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. VIII. 1913.
Volkmann, L., Naturprodukt und Kunstwerk. 3. Aufl. Dresden 1911.
— Grenzen der Künste. Dresden 1903.

Wagner, G., Die Ästhetik der Baukunst. 1838.
Wagner, O., Moderne Architektur. 3. Aufl. Wien 1902.
Wallaschek, R., Ästhetik der Tonkunst. Stuttgart 1886.
— Anfänge der Tonkunst. Leipzig 1903.
— Zur Psychologie und Pathologie der Vorstellung. Leipzig 1905.
Waser, M., Form und Stil in der bildenden Kunst und die ästhetische Lust. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. VI. 1911.
Weiße, C. H., System der Ästhetik. Leipzg 1830.
Winckelmann, J. J., Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Dresden und Leipzig 1755.
— Geschichte der Kunst des Altertums. Dresden 1764.
Wirtz, H., Die Aktivität im ästhetischen Verhalten. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. VIII. 1913.
Witasek, St., Grundzüge der allgemeinen Ästhetik. Leipzig 1904.
Witmer, L., Zur experimentellen Ästhetik einfacher räumlicher Formverhältnisse. Philos. Studien Bd. 9.
Wize, K., Über den Zusammenhang von Spiel, Kunst und Sprache. Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissensch. II. 1907.
Wolff, J. A., Beiträge zur Ästhetik der Baukunst. 1834.

Wölfflin, H., Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. München 1886.
— Die klassische Kunst. 5. Aufl. München 1912.
— Renaissance und Barock. München 1888.
Woltmann, A., u. Woermann, K., Geschichte der Malerei. Leipzig 1879 ff.
Woermann, K., Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. Leipzig u. Wien 1900 ff.
Worringer, W., Abstraktion und Einfühlung. 3. Aufl. München 1911.
— Formprobleme der Gotik. München 1911.
Wundt, W., Grundzüge der physiologischen Psychologie Bd. 3, 6. Aufl. Leipzig 1911.
— Völkerpsychologie. Bd. 3: Die Kunst. 2. Aufl. Leipzig 1908.

Zeising, A., Ästhetische Forschungen. Frankfurt a. M. 1855.
Zeitler, J., Nietzsches Ästhetik. Leipzig 1900.
Ziegler, J., Das Assoziationsprinzip in der Ästhetik. Leipzig 1900
Zimmermann, R., Ästhetik. Wien 1858—1865.
— Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik. Wien 1870.

Handbuch der Architektur (herausgeg. von Durm, Ende, Schmitt). Leipzig.

Zeitschriften:

Deutsche Kunst und Dekoration, Darmstadt.
Die Kunst, München.
Gazette des Beaux Arts, Paris.
Journal of the Society of Arts, London.
Kunst für Alle, München.
Kunst und Kunstgewerbe, Wien.
Kunst und Künstler, Berlin.
Kunstwart, Dresden.
Studio, London.
The Art Journal, London.
Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart.
Zeitschrift für bildende Kunst, Leipzig.

F. Jodls Veröffentlichungen zur Ästhetik

Musik und Metaphysik (1896), „Vom Lebenswege“, Bd. 2.

Grillparzers Ideen zur Ästhetik (1900), „Vom Lebenswege“, Bd. 1.

Über Bedeutung und Aufgaben der Ästhetik in der Gegenwart (1902), „Vom Lebenswege“, Bd. 2.

Gedanken über Architektur (1904), „Vom Lebenswege“, Bd. 2.

Neuere Literatur zur Ästhetik (1904, 1905, 1908), „Österreichische Rundschau“, Bd. 1, 2, 17.

Künstler, Kunstschreiber und Ästhetiker (1905), „Neue Freie Presse“, 16. Juli.

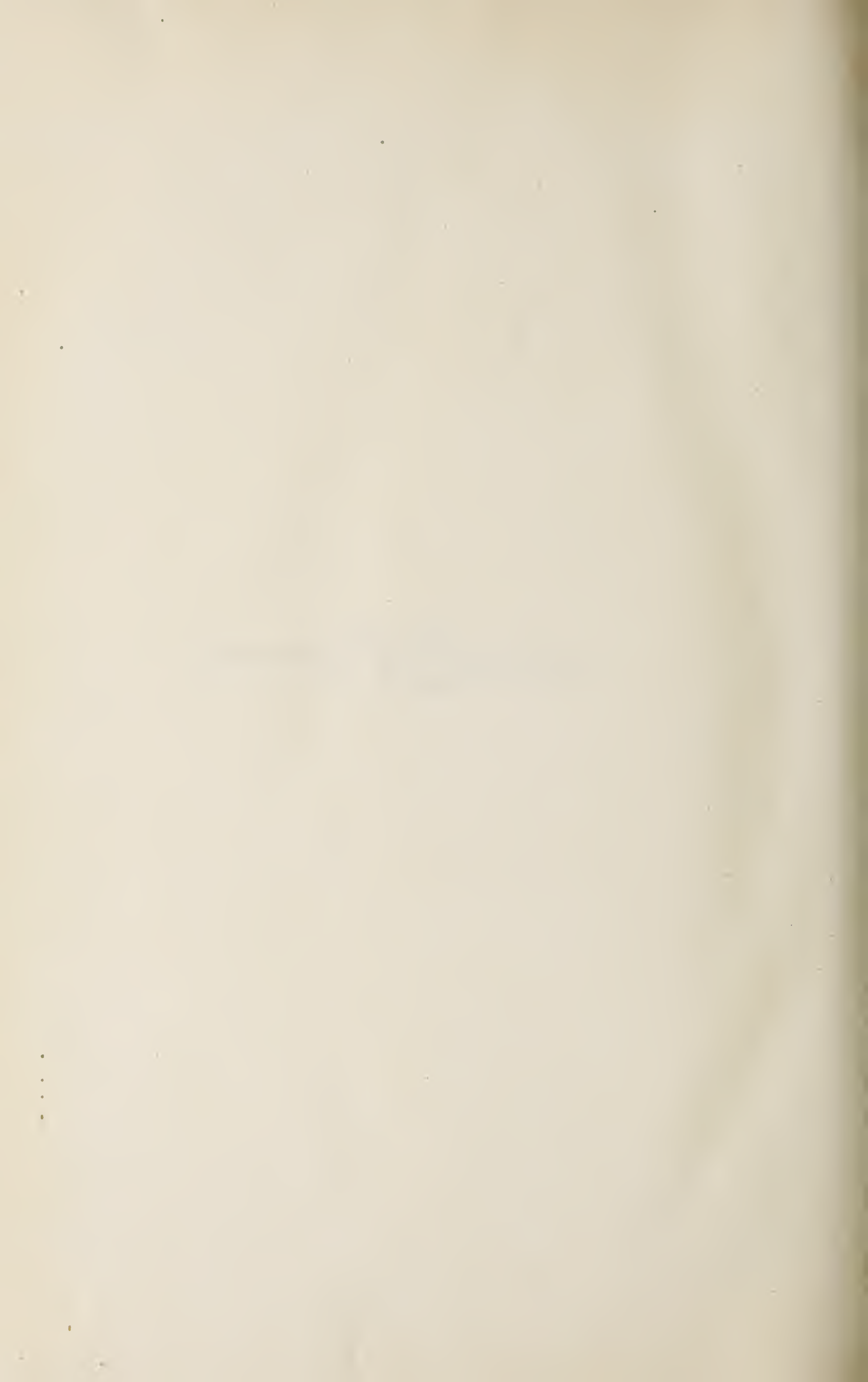
Freskomalerei in Österreich (1907), „Vom Lebenswege“, Bd. 2.

Andreas Groll und die Freskomalerei in Österreich (1908), „Kunst und Kunsthandwerk“, XI. Jahrg., Heft 8 u. 9.

Namenverzeichnis

DRUCK DER
UNION DEUTSCHE VERLAGSGESELLSCHAFT
IN STUTTGART










BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21185 3426

